## نموذج ترخيص

أنا الطالبة: ريم أكرم عبد الفتاح غنايم أمنح الجامعة الأردنية و/ أو من تفوضه ترخيصاً غير حصري دون مقابل بنشر و / أو استعمال و / أو استغلال و / أو ترجمة و / أو تصوير و / أو إعادة إنتاج بأي طريقة كانت سواء ورقية و / أو إلكترونية أو غير ذلك رسالة الماجستير / الدكتوراه المقدمة من قبلي وعنوانها.

الرؤى والتشكيل في أعمال نايف النوايسة القصصية

وذلك لغايات البحث العلمي و / أو التبادل مع المؤسسات التعليميـــة والجامعـات و / أو لأي غاية أخرى تراها الجامعة الأردنية مناسبة، وأمنح الجامعة الحق بالترخيص للغير بجميـــع أو بعض ما رخصته لها.

اسم الطالب: ريم غنايم

التوقيـــع: [signature]

التاريـــخ: ٥/١/٢٠١٤

# الرّؤى والتّشكيل في أعمال نايف النّوايسة القصصيّة


إعداد

ريم أكرم عبد الفتاح زيغان

المشرف

الأستاذ الدّكتور محمّد القضاة


قدّمت هذه الرّسالة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربيّة وآدابها


كلية الدّراسات العليا
الجامعة الأردنيّة




كانون الثاني/ ٢٠١٤

# قرار لجنة المناقشة

**نوقشت هذه الرّسالة ( الرّؤى والتّشكيل في أعمال نايف النّوايسة القصصيّة)**

**وأجيزت بتاريخ ٢٤/١٢/٢٠١٣**

| **أعضاء لجنة المناقشة** | **التوقيـــــع** |
|---|---|
| الأستاذ الدّكتور محمّد القضاة، مشرفا<br>أستاذ الأدب الحديث، الجامعة الأردنيّة | ............................ |
| الأستاذ الدّكتور محمّد حسن عوّاد، عضوا<br>أستاذ النّحو العربيّ، الجامعة الأردنيّة | ............................ |
| الأستاذ الدّكتور إبراهيم الكوفحي، عضوا<br>أستاذ الأدب الحديث، الجامعة الأردنيّة | ............................ |
| الأستاذ الدّكتور محمّد المجالي، عضوا<br>أستاذ الأدب الحديث، جامعة الزّيتونة الأردنيّة | ............................ |

**إهــــــــداء...**

**إلى أبي ... حين يلتمع بريق التفرّد في عينيه كلما نظر إليّ**

**إلى أمّي ... حين تلامس شقوق كفّيها السّماء لتزرعني نجمة فيها**

**إلى رشا وميساء وآدم ورناد وحذيفة وأحمد ... حين يجتاحني شوق اللقاء وتتملّكني غصّة الفراق**

**إلى روان ... حين تقبض على يدي لتقيل عثرتي كلّما استبدّ بي الألم**

**وأخيرا...**

**إلى اللاهث خلف السّراب... يسأله أن يلملم له شتات ذاته**

# شكــر وتقــدير

الشّكر أولا وأخيرا لله تعالى، الذي منّ عليّ بعظيم فضله وإحسانه فيسّر لي إتمام هذا العمل على هذه الصّورة، ويسّر لي من يعينني عليه.

والشّكر الوافر بعد الله لأستاذي ومشرفي الفاضل الأستاذ الدّكتور محمّد القضاة، الذي كان نبراسا لي بدعمه وتوجيهاته وعلمه فمهّد لي طريقا ما كنت أظنّ أنّني أستطيع السّير فيه.

وللأديب المبدع الإنسان نايف النّوايسة عظيم الشّكر وأجزله، الحاضر في كلّ سطر من سطور هذه الرّسالة، والذي كان ينتشلني من غيابة اليأس كلّما أوغلت فيه.

ولأعضاء لجنة المناقشة الذين أثروا بتوجيهاتهم هذه الدّراسة، واستبدلوا بضعفها قوّة.

وأخيرا...لصديقتي (دعاء) التي تتبّعت الزّلل وحاولت اجتثاث مكامنه، متّخذة من ذلك همّا لم تشعرني بثقله على نفسها يوما.

فجزاهم الله جميعا عنّي خير الجزاء

# فهرس المحتويات


| الموضوع | رقم الصّفحة |
| --- | --- |
| قرار لجنة المناقشة | ب |
| الإهداء | ج |
| شكر وتقدير | د |
| فهرس المحتويات | هـ |
| الملخّص باللغة العربيّة | ز |
| المقدّمة | 1 |
| التّمهيد: "أقحوانة الجبل" | 4 |
| فسيفساء ثقافته | 11 |
| القصّة عند نايف النّوايسة | 14 |
| الفصل الأوّل: الرّؤى في أعمال نايف النّوايسة القصصيّة | 17 |
| المبحث الأوّل: الموقف من المجتمع | 19 |
| المبحث الثّاني: الهمّ القوميّ | 32 |
| المبحث الثّالث: الوطن | 43 |
| المبحث الرّابع: المرأة | 46 |
| المبحث الخامس: الهمّ الإنسانيّ | 52 |
| الفصل الثّاني: التّشكيل في أعمال نايف النّوايسة القصصيّة | 59 |
| المبحث الأوّل: المكان | 60 |
| الأماكن المغلقة العامّة | 61 |
| الأماكن المغلقة الخاصّة | 70 |
| الأماكن المفتوحة | 75 |
| المقابلة بين المدينة والقرية | 84 |
| المبحث الثّاني: الزّمان | 87 |

| | |
|---|---|
| المفارقات الزّمنيّة | 88 |
| السّرعـــــــــة | 96 |
| الزّمن النّفسيّ | 101 |
| المبحث الثّالث: الشّخصيّات | 104 |
| أولا: تصنيف الشخصيّات | 106 |
| ثانيا: طرائق عرض الشخصيّات | 111 |
| المبحث الرّابع: التّناص | 119 |
| التناص الدّيني | 121 |
| التّناص التّاريخيّ | 123 |
| التّناص الأدبيّ | 126 |
| تّناص الأدب الشعبيّ | 128 |
| المبحث الخامس: الرّاوي | 131 |
| الرّاوي الخارجيّ | 132 |
| الرّاوي الدّاخلي | 134 |
| المزج بين الرّاوي الدّاخليّ والخارجيّ | 139 |
| الخاتمة | 142 |
| ثبت المصادر والمراجع | 145 |
| الملخّص باللغة الإنجليزيّة | 152 |

**الرّؤى والتّشكيل في أعمال نايف النّوايسة القصصيّة**

**إعداد**

**ريم أكرم عبدالفتّاح زيغان**

**المشرف**

**الأستاذ الدّكتور محمّد أحمد القضاة**

## الملخّص

يعدّ الأديب نايف النّوايسة من الأصوات المهمّة في مجال القصّة في الأردنّ، تناولت قصصه العديد من الموضوعات والقضايا التي استقاها من واقعه، فكتب عن قضايا المجتمع وآفاته وانشغل به انشغالا لم يستطع منه الفكاك، وجعل للمرأة نصيبها أيضا. كما اصطلى بنار القضايا القوميّة فعركته كما فعلت بكلّ عربيّ، ولم يمنعه هذا من أن يناجي الوطن ويبوح له بما في خاطره عنه، وجذبه الإنسان الذي في داخله، فشدّته همومه التي تركها وقتا طويلا قبل أن يعاود الالتفات إليها.

وقد استخدم النّوايسة في إيصال هذه المضامين عددا من التّقنيات السّرديّة، فكان التّشكيل في قصصه هو الفصل الثّاني من هذه الدّراسة. فبحثتْ في الفضاء المكانيّ والتّقنيات الزّمنية من استرجاع واستباق وتبطيء وتسريع وغيرها. كما بحثت في الشّخصيّات من حيث الثّبات والنّموّ وطريقة عرضها، ولم تستطع أن تغفل عن التّناص لحضوره القويّ في النصّ، واختُتم الفصل بالحديث عن الرّاوي وحضوره في الأعمال القصصيّة المختلفة.

وقد خلصت هذه الدّراسة في فصلها الأوّل إلى أنّ قضايا المجتمع قد احتلّت المساحة الأكبر في اهتمام القاصّ، تليها القضايا القوميّة في المرتبة الثّانية، أمّا الهموم الإنسانيّة فقد حضرت بقوّة في مجموعتيه الأخيرتين "وشم الصّبّاح" و "فرج نافذة النّهار".

وفي جانب التّشكيل الفنّي، فقد وصلت الدّراسة إلى أنّ الأماكن المفتوحة كانت أكثر حضورا وأكثر قدرة على احتواء الشخصيّات من الأماكن المغلقة، وفي الزّمن كان الاسترجاع أوضح التّقنيات المستخدمة، حُصرت معه الشّخصيّات في الزّمن الماضي وقتا طويلا. وعلى صعيد التّناص وجدت أنّه قد وُظّف بصوره المختلفة ممّا زاد النصّ القصصيّ عمقا وغنى، أمّا الرّاوي الذي نظّم هذه العناصر جميعها، ورتّبها على لوحة القصّ، فقد تنوّعت صوره وكان الرّاوي المشارك هو الأكثر استخداما.

## المقدّمة

يشدّنا الأدب ويحملنا في رحب فضائه إلى عالم من صنعه، يرتبط بالواقع بخيوط قد تقوى وتضعف، بناء على رؤية صاحبه الذي نجد أنفسنا منساقين للتعرّف عليه بتأثير من عالمه الذي حملنا إليه. والمبدع حين يكتب القصّة يُقحمنا من حيث لا ندري في عالمه، ويقتحم عالمنا بها فيمتزج العالمان بروعة القصّ وإبداع القاصّ.

ونايف النّوايسة أحد الكتّاب الأردنيين الذين كتبوا القصّة وكتبتهم فأبدعوا بها، على الرّغم من اهتماماته المتعدّدة فقد كتب في النّقد والتّراث، وجعل للأطفال نصيبا من إبداعه. كما كتب للمسرح والإذاعة أيضا، فالتنوّع وغزارة الإنتاج سمتان من سمات هذا المبدع.

وقد لفت النّوايسة انتباه الباحثة حين درّست قصّته "قلب أمّي" في كتاب اللغة العربيّة للصفّ الثّامن الأساسيّ، إذ كانت تجد أن شرح هذه القصّة للطالبات يتطلّب جهدا كبيرا، ويحتاج تحليلا يفوق المستوى المعرفي لهنّ، لما يتضمّنه النصّ من تقنيات سرديّة متنوّعة؛ لذلك كانت تجد نفسها مهما توسّعت في التّحليل فهي لم تعط النصّ حقّه. وحين كانت تبحث في حياته أثار انتباهها حين بقي مشدودا إلى المكان، متمسّكا بسكنى المزار، دون أن تستطيع عمّان أن تنتزعه بسحرها، فأيّ ارتباط بالمكان هذا؟.

ولقد أثارت هذه الملحوظات مجموعة من الأسئلة في نفس الباحثة، من مثل: كيف ظهر ارتباط الكاتب بالمكان في أعماله القصصيّة؟ وكيف أثّر هذا الارتباط على اختياره للقضايا التي عالجها في قصصه؟ كيف عرض النّوايسة هذه القضايا؟ وما التقنيات الفنّيّة التي وظّفها في أعماله القصصيّة؟ وما العناصر الأخرى التي رافقت المكان لتُبرز رؤى الكاتب وهمومه؟.

وقد حاولت الباحثة أن تجد إجابة شافية لتساؤلاتها بالبحث عن دراسات تناولت أعمال الكاتب القصصيّة، لكنّها لم تجد فالدّراسات حول نتاج الكاتب القصصيّ محدودة؛ ولهذا أحبّت الباحثة أن تضع إجابات مرضية لهذه التّساؤلات فكانت هذه الدّراسة.

وتكمن أهمّيّة هذه الدّراسة في أنّها تعرض لنتاج كاتب مبدع، غفلت عن أعماله العديد من الدّراسات النّقديّة، وتناولتها بعض الدّراسات مجزّأة منفصلة عن الكلّ الذي تنتمي إليه. كما أنّها تبرز أهمّ الرؤى في أعماله القصصيّة وتبرز التّقنيات الفنّيّة فيها، إضافة إلى أنّها تعدّ مكمّلة لما سبقها من دراسات.

ولأنّ الدّراسات لا تقوم إلا لهدف تسعى من خلال البحث إلى تحقيقه، فإنّ أهداف هذه الدّراسة تتمثّل في الإجابة عن التّساؤلات التي تجسّد مشكلة البحث، لذلك فهي تسعى إلى الكشف عن رؤى الكاتب وهمومه، وعن بعض عناصر السّرد في أعماله القصصيّة، وستحاول أن تتوصّل إلى الكيفيّة التي دعم بها التّشكيل الفنّي المضامين وكيف عمل على إبراز الرؤى وبلورتها بصورتها.

ولم تجد الباحثة في حدود استقرائها إلا دراسة واحدة عرضت لنتاج الكاتب نايف النّوايسة، هذه الدّراسة هي رسالة ماجستير بعنوان "نايف النّوايسة أديبا" لـــ"خلف سلامة الفقراء بإشراف د. محمّد المجالي، نوقشت عام (2004) في جامعة مؤتة، تناول فيها الباحث الأديب وفق منهج تكامليّ وصفيّ، عرض فيها أعماله من قصّة ومسرح وأدب للأطفال ودراسات شكلا ومضمونا، وعارضا آراء النّقاد والدّارسين فيما كتب.

أمّا الدّراسات الأخرى فلم تدرس الكاتب مستقلا عن غيره، بل عرضت بعض أعماله إلى جانب مجموعة من أعمال أدباء آخرين، كما في دراسة إيناس أبو سالم " اتجاهات القصّة القصيرة في الأردنّ، من خلال الملحق الثّقافي الأسبوعيّ لجريدة الرّأي في التسعينيات"، ودراسة سناء الشّعلان "السّرد الغرائبي والعجائبي في الرّواية والقصّة القصيرة في الأردنّ".

وتتميّز دراسة الباحثة عن الدّراسات السّابقة أنّها تعرض الجانب القصصيّ فقط من نتاج الكاتب مستقلا عن غيره وتركّز الضّوء عليه؛ لذا سيبدو البحث فيه أعمق ممّا كان عليه في دراسة خلف سلامة الفقراء السّابقة، وعلى درجة أكبر من التّفصيل والتّحليل، فقد تتبّعت مجموعة من عناصر السّرد المهمّة التي أغفلتها الدّراسة السّابقة، كما أنّها تضيف إلى المجموعات القصصيّة التي تطرّقت لها الدّراسة السّابقة مجموعتين قصصيتين لم يكن الكاتب قد أصدرهما حتّى ذلك الوقت، هما "وشم الصّبّاح" و"فرج نافذة النّهار".

وقد واجهت الباحثة صعوبات عدّة في أثناء الدّراسة؛ كان أهمها اللغة الشعريّة المعتمدة على التّكثيف التي تمتاز بها قصص الكاتب، واللغة التّراثيّة التي شكّلت حاجزا صعّب على الباحثة اختراق النصّ في كثير من الأحيان، وزاده مناعة الثّقافة الواسعة للكاتب التي كانت تظهر في نصوصه وتتطلّب من القارئ ثقافة توازيها لينجح في بلوغ مرتقى القصّة. إضافة إلى ما ذُكر سابقا عن محدوديّة الدّراسات حول نتاج الكاتب والتي كان يمكن أن تكون إضاءات فاعلة في طريق البحث.

وفي منهج البحث ستقوم الباحثة باستقراء أعمال الكاتب القصصيّة حسب التّرتيب الزّمني لسنة النّشر، وبعض المراجع المفيدة في موضوع الدّراسة، ثمّ ترصد أهمّ القضايا والهموم التي يعالجها في أعماله، وتبحث في كيفيّة توظيف الشّكل الفنّي من خلال دراسة عناصر السّرد المختلفة مستفيدة من مقولات المنهج الشّكليّ.

وعلى ذلك فقد تألّفت الدّراسة من تمهيد وفصلين وخاتمة، عرض التّمهيد لجزء من حياة الكاتب ومُشكّلات ثقافته ومفهومه للقصّة ودورها. أمّا الفصل الأوّل فقد كان بعنوان: الرّؤى في أعمال نايف النّوايسة القصصيّة، وقد قُسّم إلى خمسة مباحث، عرض كلّ مبحث منها محورا من محاور رؤية الكاتب؛ فكان الأوّل عن موقفه من المجتمع، والثّاني عن موقفه من القضايا القوميّة، أمّا الثّالث فتحدّث عن علاقته بالوطن، وخُصّص الرّابع للحديث عن المرأة عنده، أمّا الخامس وهو الأخير فقد تحدّث عن الهموم الإنسانيّة منطلقا من ذاته في رصدها.

وتشكّلت صفحات الفصل الثّاني الموسوم بـــ "التّشكيل في قصص نايف النّوايسة" بالحديث عن عناصر الشّكل الفنّيّ في قصصه، فقُسّم إلى خمسة مباحث؛ جاء المبحث الأول حول المكان والمبحث الثّاني حول التّقنيات الزمنيّة المستخدمة، أمّا المبحث الثّالث فقد جاء حول الشّخصيّات وطريقة رسمها، وفي المبحث الرّابع أُشير إلى التّناص الذي امتلأت به قصص الكاتب، أمّا المبحث الأخير فقد جاء عن الرّاوي وحضوره في القصّة. وعرضت الخاتمة أخيرا إلى أهمّ النّقاط الرّئيسة التي توصّل إليها البحث.

ولا تدّعي هذه الدّراسة أنّها جاءت بفتح عظيم، أو أنّ ما جاء فيها لا يقبل المراجعة والنّقد، وإنّما هي اجتهادات وصلت إليها الباحثة مع طول النّظر في ما قرأت، ومحاولة جمع الأشتات المتباعدة من الملحوظات والقراءات النّقديّة المختلفة. فما كان من صواب فبتوفيق الله ومنّته وفضله، وما كان من خطأ فمن نفسي ومن الشّيطان، والله الموفّق.

## التّمهيد:

## نايف النّوايسة " أقحوانة الجبل "[1]

"أكتشف كلّ صباح أنّي ما زلت على حالي، محشورا في كيس الطّين الذي أجرجره خلفي، وفوق رأسي مليون (طوبة) اسمها المفاهيم، والمتعارف عليه، والمسكوت عنه، (والظاهر والباطن والخانق)...أنا كائن مثل أيّ كائن غريب الأطوار يخاف من الشّمس حين تغرب ويخاف منها ألا تشرق."[2]

بخلجات هذه الرّوح القلقة واغترابـاتها في متاهات الحياة للوصول إلى نور الكمال يطلّ علينا نايف النّوايسة مبدعا ومثقفا، تنوء به الهموم وينوء بها، ولعل هذا هو أحد الشروط التي يسلّم بها الإبداع زمامه للمبدع، فبه يمتطي صهوته ويقطع به مسافات الكلمة، وهذا ما يراه النّوايسة بقوله "فأول شرط تحقّق لي كمبدع هو أنّني تحققت من إصابتي بضربة من شمس القلق، ولا خيار لي فيه، ولكنّني بذكاء استثمرته".[3]

ولد أديبنا في قرية المزار الجنوبي/ الكرك عام 1947، ودرس فيها وحصل على الثّانوية العامّة عام 1966،[4]وعن طفولته وأسرته يقول: "لم أجد ملعقة من ذهب في فمي.. والدي رجل بسيط لكنّه طيّب، وأطيب ما فيه أنّه يحبّ المحبّة ويكره الكره لذلك، كان يحبّ الابتسام والكرم.. هذه صورة عنه، مثل ومضة الفلاش، ما تزال عالقة في ذهني".[5]

وقد تكون لهذه الطيبة التي عاش في كنفها الأثر الكبير في صقل حسه الشّعوريّ الإبداعيّ، وجعله أكثر قربا من مكامن الألم فيما حوله.

أمّا عن والدته فهو يكشف بصمتها في روحه حين يقول: "أمّا والدتي فكانت تبحث فيّ عنّي، وقرأت في عينيّ وميضا ما، لذلك راحت تتعقبني وأنا كهل، فألقيت القبض عليها ذات مرة وهي متلبّسة بفضيلة المطالعة، وكانت أمّيّة، وجدتها تقلّب صفحات من عدد قديم من مجلّة العربيّ بالمقلوب، تحاول أن تعرف."[6]

---

(1) الاسم الذي أطلقه الكاتب على موقعه على الإنترنت.
(2) النوايسة، نايف(2013)، **الأقحوانة ما تزال بعيدة**، مجلة الجوبة، العدد 39، المملكة العربيّة السّعوديّة: مؤسّسة عبدالرّحمن السّديري الخيريّة، مجلة إلكترونية، ص85
(3) المصدر نفسه، ص84
(4) حمدان، يوسف(1995)، **أدباء أردنيّون كتبوا للأطفال**، عمّان: دار الينابيع للنّشر والتوزيع، ص241.
(5) النوايسة، نايف(2013)، **الأقحوانة ما تزال بعيدة**، ص84
(6) المصدر نفسه، ص84، 85

ولعل ذلك البريق الذي تراه فينا أمّهاتنا، حتّى إن لم يكن موجودا، هو ما يدفعنا إلى أن نتشبث بالأمل حتى وإن أطفئت آخر الأضواء في أرواحنا، فلم تكن الحياة لتفتح ذراعيها لأديبنا بسهولة، وفي ذلك يقول: "كنّا مخلوقات تبحث عن مخارج، لكنّ الدّهليز الطويل جعلنا، كرها، نتصالح معه، فحملنا أسماء نتنادى بها في عتمة هذا الدّهليز، وبنينا شبكة من العلاقات، وصرنا نرى من داخلنا ما لا يوقره لنا الدّهليز.. وفي كلّ صباح نسأل: هل إلى خروج من سبيل؟"[1]، ويبدو أنّ هذه الصعوبات كانت تضرب أطنابها على البيئة التي كان يسكنها من جميع الجهات؛ "عائلات متشابهة في الفقر والهموم والاحتجاج.. قطع متجاورات وأرصفة سكنها الصّمت."[2]

درس النّوايسة الحقوق في جامعة دمشق مدة عامين، وقطع الدّراسة عام 1967، بسبب حجم المسؤوليات المتزايد وعدم توافر الإمكانيات الماديّة الكافية[3]. وحصل بعد ذلك على بكالوريوس في اللغة العربيّة وآدابها من جامعة مؤتة عام 1993، ولعل تحوّله هذا من الحقوق إلى دراسة اللغة العربية نابع من شعوره بأنّ القوانين قادرة دائما على أن تكبح جماح الإبداع وتقيّد حالته الشّعوريّة.

في بداية حياته العمليّة عمل موظّفا إداريّا في ديوان الخدمة المدنيّة من عام1967 إلى عام 1977، ونُقل إلى وزارة الثقافة ليعمل باحثا في قسم الإنتاج الثقافيّ، فشارك في مدة عمله هذه بمشروع المسح الفولكلوري في المملكة الذي أسفر عن تسجيل مادة تراثيّة صوتية على (1500) شريط كاسيت محفوظة الآن في أرشيف وزارة الثقافة، وقد قامت جامعة مؤتة عام 1992 باستنساخ هذه الأشرطة باعتبارها نواة للجهد الكبير الذي كان يهدف إلى حفظ التراث الأردنيّ وإحيائه.[4]

أمّا في 1978، فقد عهد إلى نايف النّوايسة بمسؤولية تحرير مجلة "الفنون" خلفا للأديبة (أمينة العدوان)، التي صدر منها ثمانية أعداد في عهده، وكانت تعدّ ــ كما يقول ــ مصدرا هامّا للحركة الفنيّة والمسرحيّة والتّشكيلية. وعندما وحّدت دائرة الثقافة والفنون هيئة تحرير مجلاتها الثلاث " أفكار، الفنون، الشباب" كان نايف أحد أعضاء تلك الهيئة الموحّدة، وأنيطت به وبآخرين قراءة النّصوص والأعمال الثّقافيّة المقدّمة للوزارة لغايات الطّباعة والنّشر. كما شارك في الوقت

---

(1) النوايسة، نايف(2013)، **الأقحوانة ما تزال بعيدة**، ص85

(2) المصدر نفسه، ص85

(3) حجي، شكري(1992)، **مجلة أفكار ودورها في الحركة الأدبية الأردنية (1966 – 1986)**، (ط1)، عمان: منشورات وزارة الثقافة، ص339

(4) انظر: حمدان، يوسف(1995)، **أدباء أردنيّون كتبوا للأطفال**، ص241

نفسه في النّدوة الأولى للمسرح الأردنيّ عام 1978، وقام بنشر أعمال تلك النّدوة في أحد أعداد مجلة الفنون.[1]

وفي عام 1981، أعير لجامعة اليرموك مدة سنة واحدة، كأول سكرتير تحرير لمجلة "اليرموك"، التي تصدرها دائرة العلاقات العامّة بالجامعة. وقد اختير ليكون أحد أعضاء لجنة الكتاب السّنويّ، وأثناء تلك المدة شارك مع مجموعة من الأدباء والمثقفين ــ وعلى رأسهم الدّكتور يوسف غوانمة ــ بتأسيس "منتدى إربد الثقافي" وذلك بحكم إقامته في إربد في ذلك الوقت.

وبعد انتهاء إعارته لجامعة اليرموك، أعير للأمانة العامة للاتحاد العربيّ للنقل البرّيّ مدة عامين "1982 ــ 1983" ليكون محرّرا لمجلة "النّقل البرّيّ العربيّ"، وليعمل على إنشاء مكتبة نوعية متخصصّة لأمانة الاتحاد.

وبعد انتهاء مدّة إعارته تلك عاد إلى وزارة الثقافة ليستلم هذه المرّة مسؤولية تحرير مجلة "أفكار، وقد حرّر نايف النّوايسة الأعداد 71، 72، 73، في عام 1984. وقبل أن يطلب إحالته إلى التّقاعد انتدب للعمل في مديرية المكتبات والوثائق الوطنيّة (المكتبة الوطنيّة حاليا) في العامين 1985 ــ 1986.[2]

بدأت رحلة النّوايسة مع الكتابة عام 1967، فكتب ــ في البداية ــ في الصّحف المحليّة ونشر أول مقالة له في جريدة "أخبار الأسبوع" وعن ذلك يقول: "وتعمّق هذا الاتجاه بعد تثقيف ذاتيّ مركّز حين فتحت جريدة "الرأي" قلبها لكلّ المتعبين والمقهورين، فصرت واحدا من كتّابها منذ 1975، في حين كتبت للصّحف الآتية؛ الشّعب منذ 1977إلى أن أغلقت لأول مرة، وجريدة الدّستور، وجريدة الأخبار إلى أن أغلقت، وجريدة اللواء الأسبوعية"، كما نشر بعض كتاباته في مجلة اليرموك ومجلة التنمية.[3]

ونايف النّوايسة "من أنشط الفعاليّات الثقافيّة في الأردن، وهو كاتب متعدّد الميول والهوايات، منهمك دوما في قراءاته و مدارساته...يتقصّى ويبحث ليجد ما يشغله باستمرار"[4]،

[1] حمدان، يوسف(1995)، **أدباء أردنيّون كتبوا للأطفال** ، ص241
[2] انظر: المرجع نفسه، ص242
[3] المرجع نفسه، ص242،243
[4] جمعة، حسين(2001)، **القوس والوتر**، عمان: وزارة الثقافة، ص87

وله العديد من المشاركات الثّقافيّة على صعيد المؤتمرات والنّدوات والمسابقات الثّقافيّة داخل الأردن وخارجها، منها:

1- المشاركة في مهرجان المسابقة الخامسة للطلاب العرب الذي أقامته جامعة ناصر العلمية في ليبيا سنة 1993.

2- المشاركة في مؤتمر الحركة الأدبية في الأردن (1993)، ببحث عن "الوعي السياسي في روايات حسني فريز" .

3- المشاركة في ملتقى عمان الثقافي الخامس ببحث عن "الشعر في مجلة أفكار".

4- المشاركة في مؤتمر الثقافة الشعبية اللبنانية – العربية(1999) ببحث عن "الجذر المشترك للتراث الشعبي العربي/ الأمثال الأردنية واللبنانية نموذجا".

5- المشاركة في المؤتمر الثاني للتراث الشعبي والتنمية الذي أقامه المركز الحضاري لعلوم الإنسان والتراث الشعبي في جامعة المنصورة(1999) ببحث عن "تأثيرات التراث على التنمية".

6- المشاركة في ملتقى عمان الثقافي الثامن(1999) ببحث عن" الصناعة التقليدية في الأردن والبعد التنموي".

7- المشاركة في المؤتمر العام للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب في بغداد (2001)، بورقة عن "ثقافة الطفل".

8- المشاركة في ملتقى عمان الثقافي التاسع (2000) بورقة عنوانها "سيكولوجيا الأنباط ".

9- المشاركة المؤتمر الثالث للتراث الشعبي العربي ( الهوية والمستقبل ) في جامعة المنصورة (2002)، بورقة عنوانها " الوطن في المأثور الشفاهي العربي ".

10- المشاركة في عشرات الأمسيات والندوات والأيام الثقافية في الأردن طوال السنة.[1]

11- المشاركة في فعاليات اليوم العالمي للتراث الذي نظمته إدارة التراث المعنوي بهيئة أبو ظبي للثقافة والتراث في أبو ظبي في شهر آذار 2009 ببحث عنوانه "التراث الشعبي العربي الخاص بالطفل ودور الصناعات الثقافية في ترويجه

(1) www.wikipedia.org

12- المشاركة في مهرجان الجنادرية 27 في السعودية لعام 2012

13- كتب للإذاعة مجموعة من المسلسلات والبرامج الثقافيّة، وقدّم بعضها.[1]

وقد شغل النوايسة المهام الآتية:

1- عمل في وزارة الثقافة إلى أن تقاعد منها سنة 1987، بعد عمل استمر 20 سنة، كان فيها محررا لمجلتي الفنون وأفكار، وعمل في جامعة مؤتة ثلاث عشرة سنة كان فيها مديرا للعلاقات الثقافية والعامة، ومديرا للمطبوعات إلى أن تقاعد منها عام (2007).

2- عضو رابطة الكتاب الأردنيين، وعضو الهيئة الإداريّة في واحدة من دوراتها.

3- عضو الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب.

4- عضو مؤسس لمنتدى إربد الثقافي.

5- عضو مؤسس للملتقى الثقافي في الكرك.

6- عضو مؤسس لبيت الأنباط (الهيئة العربية للثقافة والتواصل الحضاري).

7- رئيس منتدى جماعة درب الحضارات الثقافي.

8- ممثل الأردن في مؤتمر الثقافة الشعبية اللبنانية العربية /لبنان1999بمناسبة الإعلان عن بيروت عاصمة للثقافة العربية لعام (1999).

9- ممثل الأردن في اجتماع خبراء التراث في القاهرة(2005).

10- عضو لجنة الخبراء ل"حكاية جدتي "

11- عضو اللجنة العليا لمكنز التراث الشعبي الأردني

12- المنسق العام للكرك مدينة الثقافة الأردنية 2009.

13 ـــ عضو لجنة تحكيم في منظمة اليونسكو على مستوى الأردن.

(1) www.wikipedia.org

14 ــ رئيس مجالس التطوير التربوي في مديرية التربية والتعليم للواء المزار الجنوبي مدة سنتين اعتبارا من سنة 2011.

15 ــ رئيس منتدى الإبداع الشبابي في الكرك.

16 ــ أمين سر مؤسسة أسامة المفتي الثقافية والاجتماعية. [1]

وللنوايسة مؤلفات متنوعة في القصة وأدب الأطفال والنقد والشّعر والمسرح والتّراث والتّاريخ، ممّا يذكّرنا بالرّعيل الأول من المفكّرين والأدباء الذين كانوا باحثين ونقاد وأدباء، و مؤلفاته المنشورة هي:

1- (أبو المكارم)، قصص للأطفال (1980).

2- (المسافات الظامئة)، قصص قصيرة (1993).

3- (خرمان)، قصص قصيرة، دار الينابيع للنشر والتوزيع وبدعم من وزارة الثقافة (1994)

4- (الرياحين)، مسرحية –مأخوذة عن مقامة الرياحين للإمام السيوطي/ رابطة الكتاب الأردنيين(1996).

5- ( الأولاد و الغرباء)، قصص للفتيان (1996).

6- الطفل في الحياة الشعبية الأردنية – دراسة – وزارة الثقافة (1997).

7- معجم أسماء الأدوات واللوازم في التراث العربي، أصدرته وزارة الثقافة(2000).

8- (حكاية الكلب وردان)، رواية للأطفال (2000).

9- ( رحيل الطيار ) قصص قصيرة /أمانة عمان الكبرى (2001).

10- السجل المصور للواجهات المعمارية التراثية في الأردن/ قسم الكرك- دراسة- أصدرته جامعة مؤتة / ومؤسسة إعمار الكرك/(2002)

---

[1] http://nayef.nawiseh.com/**special/sirah.htm**

11- فلسطين في الشعر الأردني – دراسة نقدية- اللجنة العليا لإعلان عمان عاصمة الثقافة العربية /( 2002 ).

12- (ذات الودع )، قصص قصيرة، دار أزمنة، وبدعم من وزارة الثقافة (2003).

13- الوطن في المأثور الشفاهي العربي – دراسة(2006).

14- (من دفاتر المساء) ، نصوص أدبية ، بدعم من وزارة الثقافة (2007).

15- (وشم الصباح )، قصص قصيرة ،منشورات أمانة عمان الكبرى(2007).

16- (نقوش على كف الأقحوانة) مقالات، منشورات أمانة عمّان الكبرى (2010).

17- محافظة الكرك، موسوعة الأرض والإنسان ــ دراسة تاريخية ــ جمعية أبناء الجنوب الخيرية، (2011).

18- فرج نافذة النهار، قصص قصيرة، بدعم من وزارة الثقافة، (2011).

19- السجل المصور للواجهات المعمارية التراثية في الأردن ــ قسم معان، معان مدينة الثقافة الأردنية لعام 2011، (2011 ).

20- ندهة الستين، نصوص أدبية، وزارة الثقافة(2013).[1]

---

[1] http://nayef.nawiseh.com/special/sirah.htm

**ثقــافتـــــه:**

"كان يوما عبوسا قمطريرا حين فرّقت قوات الفرسان مظاهرتنا الكبيرة في المزار الجنوبي ، كنت في العاشرة من عمري عندما حملني طوفان المتظاهرين إلى السوق الرئيس في البلدة نهتف ضد حلف بغداد، ومجيء تمبلر إلى الأردن لتركيعه أمام قوى الاستعمار، واندسست في أحد الأزقة ريثما ينسحب سلاح الفرسان من البلدة، وعدت إلى الزملاء والأساتذة لنتجمع مرة أخرى وننطلق هاتفين بشعارات كبيرة ما زالت تتراءى لي من وراء بيدر السنين"[1]

يستطيع مشهد مثل هذا أن يحفر عميقا في ذاكرة طفل ــ قد وطئ العاشرة حديثا ــ ويرسم وشما للحريّة في الرّوح، فكيف له ألا يرسم مخاوفه وألا يكتب عنها حتّى يصدّعها ويستنزفها قبل أن تستنزفه، وما كان يدري أنّ هذه المخاوف ستكبر حتى تصير عالما وواقعا نعيشه كلّ يوم.

ويؤكّد النّوايسة ذلك حين يقول: "منذ ذلك اليوم أدركت أن الاستعمار بكل قواه وأذنابه كريه ولا يطاق، لذلك بادلنا الجنود الإنجليز الذين عسكروا قرب مسجد المزار كرهاً مقابل تعالينا واحتقارنا له، فحطمنا علب البسكويت ومعلبات لا ندري ما فيها تعبيرا عن الرفض المطلق لوجودهم، ومهما تكن درجة الجوع الذي يطحننا فإننا نستعفف بالكرامة والعنفوان".[2]

وحين تحضر القراءة إلى الواجهة، نجدها الأقدر على صنع الثقافة وصقل الموهبة، وكانت بداية عهده مع القراءة في طفولته حين كان يقرأ السّير الشّعبيّة لوالده ورجال الحيّ؛ "وفي بدايات هذا المهاد قرأت مضطرا لوالدي وكبار رجالات الحارة السيرة الهلالية وحمزة البهلوان من نسخ قديمة كانت تطبع بدمشق".[3]

وقد استطاعت هذه القراءات الأولى أن تميط اللثام عن رغبة دفينة في نفس ذلك الطّفل، رغبة متطلعة للاكتشاف والعبّ من مناهل المطالعة "كل ذلك صادف عندي هوى ورغبة في القراءة والاطلاع واقتناء ما أجد من مطبوعات وقراطيس وحفظ ما تحتويه، وأذكر أن حداد قريتنا أو ما كنا نسميه ( البيطار) وهو من أصول تركية كان يلقي عصر كل يوم قمامة محله في أرض خلاء نسميها ( الوقف )، وكنّا أطفال الحارة في بدايات الستينيات نتسابق إلى أكوام

---

(1) النوايسة ، نايف(2010)، **أين أنا من أقحوانة الجبل**، شهادة أدبيّة قرئت في رابطة الكتاب ـ فرع الزرقاء ضمن فعاليات الزرقاء الثقافية لعام 2010

(2) المصدر نفسه.

(3) المصدر نفسه.

البيطار لنبشها واكتشاف ما فيها، وكانت حصتي ذات يوم من هذه الرحلة العثور على العدد (25)من مجلة العربي، وكان هذا العدد هو الابن الأول في دفتر عائلة مكتبتي، وقرأت هذا العدد خلال الساعات الأولى من الجلد إلى الجلد وربما حفظته غيبا ورسمت صوره ونسخت قصائده"[(1)].

وربما تكون تلك الحاجة التي كانت تدفعه لنبش أكوام البيطار هو وأصدقاؤه بدلا من شرائها قد استطاعت أن توجه زاوية نظره إلى الحياة؛ فقد اضطرّ إلى التخلّي عن دراسته الجامعيّة في دمشق والعودة إلى عمّان ليحمل على كاهله مسؤولية العناية بالأسرة والنهوض بها وهو ما استطاع أن يورثه قلقا مبكرا قرّر ملازمته في رحلة الحياة[(2)]، "وأخذتني الحياة على عجلة الرغيف إلى منزّات العرق وحقول الشوك إلى أن وطئت أقدامي عمان سنة (1967)، ومن هذه اللحظة أعيد تدويري من جديد على هيئة موظف يلاحق أحلامه ما بين أول الشهر وآخره"[(3)].

وكان لا بدّ من نافذة يتسلل منها الضياء إلى عتمة هذه الحياة، فكانت العودة للكتابة واللجوء إلى الحرف من جديد على الرّغم من غياب التّشجيع في البدايات الأولى مع القصيدة حين كان الكاتب ما زال يدرج في ساحات المدرسة[(4)].

وعن ولادته كاتبا يقول:" جاءني الحرف لثغا سنة (1967)، وكانت نكسة حزيران طامّة كبرى تدحرجنا إلى أسفل سافلين، رحلتي مع الحرف ولدت تلك السّنة من فوّهة الحيرة والقلق والخوف على مصير الأمّة"[(5)].

وكانت لهذه الأحداث التي عصفت بالعالم في ذلك الوقت الأثر الأعظم في خلق الوعي بقضايا الأمة وتسخير الثقافة ونتاجها لخدمة هذه القضيّة والعمل من أجلها "أنا من جيل النكبات والنكسات والانتكاسات فمن 1947 إلى 1967 وحتى توالي السبعات مع السنين كنت أحس بمرارة الزمن فيسكنني القلق، في 1967 رحت أتساءل : ماذا تفعل الكلمة بمواجهة عدو لا يفهمها ومدجج بالسلاح، فلسطين ضاعت بكاملها ابتلعتها الأفعى الصهيونية، ونحن نقف أمام جسد المرأة نتغزل به أو نبحث في أوزان الخليل عن تفعيلة مناسبة لقصيدة غير مناسبة في هذا

---

(1) النوايسة ، نايف(2010)، أين أنا من أقحوانة الجبل، شهادة أدبيّة قرئت في رابطة الكتاب ـ فرع الزرقاء ضمن فعاليات الزرقاء الثقافية لعام 2010

(2) من لقاء للباحثة مع الكاتب في منزله في المزار بتاريخ 2013/10/3

(3) النوايسة ، نايف(2010)، أين أنا من أقحوانة الجبل، شهادة أدبيّة.

(4) المصدر نفسه.

(5) مقابلة تلفزيونية مع قناة الرّافدين الفضائية، أعدّها وقدّمها محمد نصيف، برنامج منتدى الثقافة، بتاريخ 2009/10/31

الزمن أو نركض على رصيف الثقافة نبحث عن موقع في هذه الصحيفة أو تلك، الخطر الداهم يجتاحنا من كل مكان"[1].

وتستطيع تلك الآلام العظيمة والمفاجآت القاسية أن تولد في الأذهان عددا لامتناهيا من أسئلة ظمأى إلى الإجابات، تلهث وراء حقيقة تغيب مع زيف الواقع "ولا بدّ أن يقودك ذلك إلى أن تفهم ذاتك وتتلمّس قدراتك، فكان لي ذلك حين واجهت عتمة الدهليز بخمسمئة صفحة أقرؤها يوميا ليستقيم لي نهاري الممتدّ، وكلما قرأت أكثر أدركت أنّني ما أزال أجهل الكثير، فأعاود القراءة بنهم وعمق، وتيقن لي أن الإبداع الحقيقي لا يقوم إلا على قراءة إبداعية متواصلة، ولم تكن العبرة عندي بـــ(كم) ما أقرأ وإنّما بوعي ما أقرأ وإدراكه"[2].

ثمّ جاء عمل النوايسة في وزارة الثقافة في مشروع جمع التّراث الشّعبيّ في الأردنّ؛ ليكمل نسج ثقافته بأبهى صورها ويضع بصمته الواضحة على أعماله، وعن هذه التّجربة يقول: "عوّلنا على أنفسنا أنا ومجموعة من الزملاء بأن نجمع التّراث الشّعبيّ في الأردن، ونقوم بحفظه ونيسّره لمن يريد أن يحلل هذا التّراث، فوجدت فيه غنى فريدا في الحالات الإبداعيّة فتمثّلت هذه الحالات وأخرجت منها شيئا كثيرا جدّا من القصص"[3].

حين جاب ابن جبير وابن بطوطة ــ وغيرهم من الرحالة ــ العالم بحثا عن الحقائق واستكشافا للآخر، استطاعوا أن يقدموا لنا أدبا غنيّا نتدارسه حتى هذه اللحظات وننهل من معينه، وقد استطاعت الرّحلات المختلفة التي قام بها النوايسة والتفاعل مع الآخر أن ترسم فصولا في ثقافته ظهرت في أعماله المتنوّعة.[4]

ويستطيع الدّارس أن يتمثّل عناصر الثقافة السابقة دون حرج في نتاج الكاتب الإبداعي والثّقافي، وهذا ما ستحاول الباحثة الكشف عنه في دراستها لمجموعاته القصصيّة المتنوّعة.

---

[1] النوايسة ، نايف(2010)، أين أنا من أقحوانة الجبل، شهادة أدبيّة قرئت في رابطة الكتاب ـ فرع الزرقاء ضمن فعاليات الزرقاء الثقافية لعام 2010.

[2] النوايسة، نايف(2013)، **الأقحوانة ما تزال بعيدة**، مجلة الجوبة، العدد 39، ص87

[3] مقابلة تلفزيونية مع قناة الرّافدين الفضائية، أعدّها وقدّمها محمد نصيف، برنامج منتدى الثقافة، بتاريخ 2009/10/31

[4] من لقاء للباحثة مع الكاتب في منزله في المزار بتاريخ 2013/10/3

## القصّة عند نايف النّوايسة

## " قلق المبدع "

تعدّ القصّة كما يرى بعض النّقاد "أعظم الأجناس الأدبيّة خطرا"[1]، فهي تكاد تكون الأقرب إلى مشكلات الإنسان وعصره، منها ومن صراعاتنا مع الذات وما حولها تستقي وتنتقي وتكون، تتضح معانيها الإنسانيّة ويعظم خطرها كلّما تعمّق الكاتب في معالجة هذه المشكلات والجوانب الإنسانيّة.[2].

وقد بدأ نايف النوايسة كتابة القصة القصيرة منتصف السبعينيات[3]، ويبدو أنّ هذه المرحلة قد شكّلت البداية الحقيقية لنشأة القصّة الأردنيّة الجديدة، إذ تطوّرت شكلا ومضمونا بعد نكسة حزيران مفرزة منظومات مرتبطة بالوعي واللاوعيّ والمصير والوحدة الوطنيّة والضّياع والتّشرد.[4]

وعن هذه البداية يقول: "بدأتُ كتابة القصة في منتصف سبعينيات القرن الماضي، وكان المُتكأ نصاً للأطفال عنوانه (الرّجل الأحمر والرّجل الأصفر)، وتحوّلت عن هذا العنوان إلى عنوان آخر هو (أبو المكارم) وهو بدوره حمل اسم أول كتاب لي للأطفال، وفي الحين ذاته كتبتُ قصتي القصيرة الأولى(قلب أمي) ونشرتها في مجلة أفكار الأردنية، وفي هذه القصة ــ التي تقررت لطلبة الصّف الثّامن الأساسي في الأردنّ ــ رصدت طرفاً من القيم الإنسانية النبيلة كالإيثار وبر الوالدين ومساعدة الآخرين، وحظيت هذه القصة باهتمام النّقاد، منفردة أو ضمن المجموعة التي حملت عنوان(المسافات الظامئة)."[5]

وللقصة في وجدان النوايسة حضور مميّز، فعلى الرّغم من أنّه يكتب المقالة والمسرحية والنّقد ومن أنّه يكتب في التّاريخ والتّراث إلا أنّ القصة هي الأقرب إلى روحه، وحين يسأل عنها يقول: "أعدّ القصة القصيرة هي مهدي وحجرتي الدافئة التي التمس مفاتيح حياتي فيها، في القصة أتصالح مع نفسي وأنتجع في ربيع القصة كيفما أريد، القصة عندي هي الملاذ الذي

---

(1) هلال، محمد غنيمي(1997)، **النقد الأدبي الحديث**، القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنّشر والتوزيع، ص491

(2) المرجع نفسه، ص491

(3) من لقاء مع الكاتب أجراه معه إدريس انفراص، موقع الأدب العربيّ www.aladabalarabi.com، بتاريخ 2012/2/23

(4) المومني، علي(2009)، **الحداثة والتّجريب في القصة القصيرة الأردنيّة**، عمّان: دار اليازوري للنّشر والتّوزيع،ص45.

(5) من لقاء مع الكاتب أجراه معه إدريس انفراص، موقع الأدب العربيّ www.aladabalarabi.com، بتاريخ 2012/2/23

يأخذني إلى العالم وأشكله وأعيد إنتاجه على النحو الذي يتفق مع رؤيتي ومواقفي في هذه الحياة."[1]

وعلى الرّغم من ذلك فإنّ القصّة ليست همّه الوحيد، وإنّما هي واحدة من اهتماماته ومشاغله، يكتبها عندما يروق مزاجه أو يعتكر ليبثّ فيها مشاهداته وانطباعاته الحيّة بعفوية مفرطة، فهو يترك الأمور تنساب على طبيعتها دونما تدخّل يذكر في حرفها عن مسارها لتزدان بوهج لافت للأنظار[2].

بدأ النّوايسة قاصّا، وعلى الرّغم من أنّه يرى القصّة أشق أنواع الكتابة فهو لا يحيد عنها "فما الحبّ إلا للحبيب الأوّل"[3]، فهو يرى أنّ للقصّة شروطها المتعبة، وانهيار أحدها يعني انهيار القصّة، وهي ــ كما يرى ــ تفوق الشّعر صعوبة، فالشّعر حالة ذاتية و دفقة شعوريّة لا يحتاج فيه الشاعر إلى تحليل الشخصيّات أو اللجوء إلى المكان، كما أنّه غير ملزم بحياة المجتمعات.[4]

تحمل لغة القصّة عند النّوايسة الكثير من التّكثيف، فترى فيها وجهين؛ أحدهما يواجه فيه القارئ العاديّ، والآخر مليء بالأبعاد الفلسفيّة والنّفسيّة مليء بالتّكثيف والرّمز والغموض، وهذا الجانب لا ينكشف إلا للمثقف والقارئ الذي أتقن القراءة وأبحر فيها.

لكنّ هذا لا يبعده عن المجتمع وقضاياه، فهو "ينهل من معايشات حياته اليوميّة وخيوط ذاكرته القويّة، ومعرفته بالنّاس ولهجاتهم وطرائق تفكيرهم"[5]، فالأدب هو معرفة للعالم النّفسيّ والاجتماعيّ الذي نسكنه[6]، ولذلك نجد الهمّ الاجتماعيّ واضحا في العديد من قصص الكاتب، وتحديدا في المجموعات القصصيّة الأولى، يعيش مع خفقات قلب كلّ مواطن بسيط، تقصمه غوائل الفقر والحاجة واعتداءات القوة الغاشمة.[7]

إنّ وظائف الأدب تتنوّع، فهو يستطيع أن يمدّ لنا اليد حين نكون في أعماق الاكتئاب، ويقودنا نحو الكائنات البشريّة الأخرى من حولنا، ويجعلنا أفضل فهما للعالم، ويعيننا على أن

---

(1) من لقاء مع الكاتب أجراه معه إدريس انفراص، موقع الأدب العربيّ www.aladabalarabi.com، بتاريخ 2012/2/23

(2) جمعة، حسين، (2001)، **القوس والوتر**، ص87

(3) مقابلة تلفزيونية مع قناة الرّافدين الفضائية، أعدّها وقدّمها محمد نصيف، برنامج منتدى الثقافة، بتاريخ 2009/10/31

(4) من لقاء للباحثة مع الكاتب في منزله في المزار بتاريخ 2013/10/3

(5) جمعة، حسين (2001)، **القوس والوتر**، ص87

(6) تودوروف، تزفيتان (2007)، **الأدب في خطر**، (ط1)، ترجمة عبد الكبير الشّرقاوي، الدّار البيضاء: دار توبقال للنّشر، ص45

(7) جمة، حسين(2001)، **القوس والوتر**، ص88

نحيا، إنّه تقنية لعلاجات الرّوح، وكشف للعالم[1]. ولذلك نجد النّوايسة قد كتب لذاته محاولا استكشافها، وللعالم مطلا عليه، وللمجتمع أيضا مشخّصا جراحه ومحاولا تضميدها.

إنّ تجربة النّوايسة القصصيّة هي تجربة غنيّة، مليئة بأحزان الماضي وهموم الحاضر وقلق المستقبل، يشيد بناءها ويختار الأدوات والوسائل التي تجعل من هذا البناء تامّا، وفي صورة يرتاح هو لها. إذ لولا هذه الطّرق التي يفتحها بفنيّة عالية في القصّ لم تتمكّن الفكرة من الوصول إلينا، والسّكنى في وجداننا. إنّها تجربة تستحقّ للأضواء أن تسلّط عليها فتكشف ملابساتها وتبحر في حيثيّاتها.



---

[1] انظر: تودوروف، تزفيتان (2007)، **الأدب في خطر** ، ص45

# الفصـــل الأول

# الرّؤى في أعمال نايف النّوايسة القصصيّة

## الفصل الأوّل:
## الرّؤى في أعمال نايف النّوايسة القصصيّة

تتمخّض آلام المبدع الذّاتية وإحساسه بما حوله عن ولادة أدبيّة لنصّ يسعى القارئ إلى كشف مجاهيله وسبر أغواره، فينجح بقدر اقترابه من روح النّصّ وقدرته على تمثّل التّجربة، وإلا كانت قراءته إسقاطا لحالته النّفسيّة وتجربته الخاصّة، وهي قراءة أخرى قد تجد لها مكانا، أو تنحّيها قراءات أخرى اقتربت أكثر من حقيقة النصّ.

ولعلّه يعدّ عيبا في قراءتنا لأيّ نص، أن نقول كلمة ونعدّها نهائيّة في فهمه، فإنّ ما نوهم به الآخرين من كلامنا حول هذه النّصوص ليس هو المقصد الأخير، فالتّأويل لا يستحقّ الاحترام والرّضا إلا بالقدر الذي يقنع القارئ بجدارته[1]. إنّنا حين نؤوّل نصّا فإنّنا نضيف إلى خزين معارفنا ليس النّصّ نفسه وإنّما تأويلنا له، ونحن في التّأويل الأدبيّ نمتلك ما نخلقه فقط[2].

وفي هذا الفصل محاولة للكشف عن رؤى الكاتب، تلك التي انطلق منها ليؤسّس عالمه القصصيّ ويمضى فيه، وقد وجدت الباحثة أنّ هذه الرّؤى يمكن جمعها في الآتي:

1- الموقف من المجتمع

2- الهمّ القوميّ

3- الوطن

4- المرأة

5- الهمّ الإنسانيّ

وقد تكون تلك المحاور التي دار حولها القاصّ في أعماله نتيجة حتميّة لوجود الإنسان العربيّ وتفاعله مع الواقع، ويكمن الاختلاف في كيفيّة المعالجة وكمّها وعمقها، وستحاول الصّفحات القادمة الكشف عن رؤى الكاتب فيما يتعلّق بالمحاور السابقة لتضاء لها جوانب التشكيل الفنّيّ في فصل لاحق.

---

(1) الرّواشدة، سامح، **إشكالية التّأويل، قراءة في نصّين قصصيين**، صحيفة الرّأي، عمّان، 12/22، 1995، ص16

(2) شولز، روبرت (1994)، **السّيمياء والتّأويل**، (ط1)، ترجمة سعيد الغانمي، عمّان: دار الفارس للنّشر والتّوزيع، ص25

## المبحث الأوّل: الموقف من المجتمع

يعدّ الأدب كما يرى بعض النقاد تعبيرا عن المجتمع، ويرى أصحاب المنهج الاجتماعي في النّقد أنّ الرّواية أو القصّة تمثّل أفعالا ومواقف اجتماعيّة وتاريخيّة، إنّها تصف الحياة الدّاخليّة للأفراد وتصور الأوساط الاجتماعيّة، كما تقدّم تحليلات لهذه الأوساط(1). ومهما بلغت درجة اتفاقنا أو اختلافنا مع هذه المقولة، فإنّنا لا يمكن أن ننكر أنّ الكاتب هو ابن للمجتمع الذي يحتضنه؛ منه تتشكل أفكاره وقيمه ويحدّد خريطة حياته بناء على تفاعله معه.

إنّ الأدب ــ بشكل ما ــ هو تعبير عن رؤية الأديب لواقعه، ويقوم الأديب فيه بإعادة تشكيل هذا الواقع، ويختار منه ما يتلاءم مع رغبته في الكشف عن هذه الرؤية، التي تكشف عن إدراك الأديب لعلاقات الواقع وتخيّله للصّورة التي ينبغي أن تسود هذه العلاقات في المستقبل(2).إنّ للأدب وظيفة أو استخداما اجتماعيّا، ولا يمكن أن يكون فرديّا خالصا(3).

وقد شغل المجتمع نايف النّوايسة طويلا، فانتقد بعض جوانبه وعرّاها بأسلوب فنّي غير مقتصر على التّسجيل والرّصد، وإنّما امتلأ بالتّكثيف والرّمز وتوظيف التّقنيات السّرديّة المختلفة. وفي الهمّ الاجتماعيّ نرى النّوايسة قد تتبّع عددا من جراحه، فتحدّث عن تفسّخ العلاقات الاجتماعية، وعن بعض آفات المجتمع كالفساد والفقر وغيرها، وستعرض الصّفحات اللاحقة بعضا ممّا كتب عنه في هذا الجانب.

### تمزّق العلاقات الاجتماعية:

لقد كان انفصام العرى بين العلاقات الاجتماعيّة أوّل ما تألم منه النّوايسة وتحسّس وطأته على نفسه فكتب عنه، فلا نرى من النّاس حولنا عند الحاجة إلا أقفيتهم وهم يولّون ظهورهم. وأول ما نلحظ ذلك في قصّة "الممرّ"(4) وهي أولى قصصه في مجموعته الأولى "المسافات الظامئة"، فبطل القصّة في المستشفى ينتظر ولادة طفله وحياة زوجته في خطر كبير والموت قاب قوسين أو أدنى منها، وما يحتاجه في هذه الأوقات هو أن يشعر أنّ هناك من يشعر بمصابه

(1) انظر: زيما، بيير(1991)، **النّقد الاجتماعيّ، نحو علم اجتماع للنصّ الأدبيّ**، (ط1)، ترجمة: عايدة لطفي، القاهرة: دار الفكر للدراسات والنّشر والتّوزيع، ص123

(2) انظر: طه بدر، عبدالمحسن (1984)، **الرؤية والأداة، نجيب محفوظ**، (ط3)، القاهرة: دار المعارف، ص15

(3) ويليك، رينيه (1992)، **نظرية الأدب**، تعريب: عادل سلامة، الرياض: دار المرّيخ للنشر، ص131

(4) عدّ خلف سلامة الفقراء في رسالته قصّة "الممرّ" من القصص التي تحمل همّا ذاتيا، وأرى أنّ في هذا الرّأي فهم سطحيّ لفكرة القصّة، وعجز عن الغوص في أعماقها. انظر: الفقراء، خلف (2004)، **نايف النّوايسة أديبا**، رسالة ماجستير (غير منشورة)، جامعة مؤتة، الأردنّ، ص22

ويقف معه ولكنّه لا يجد فـ "أقفية النّاس أكثر من كروشهم"[1]، حتّى الطّبيب الذي يفترض به أنّه يمثّل رمزا من رموز الإنسانيّة ما استطاع أن يقذف في وجه البطل إلا وابلا من الاستغراب لأنّ هذا الأخير "ينتظر موت زوجته بقلق"! "أنت حقا رجل غريب. ابتسمت، ثمّ واصل: تقف هنا منذ ساعات ولم تقل شيئا، لا تملك إلا النظر والتّمشّي.."[2]، ولا يملك هذا الطبيب إلا التغنّي بأمجاده السّابقة "في إيطاليا كنّا.. في إيطاليا كنّا.."[3]، ويواجه البطل ذلك الخرس في المشاعر بصمت ودموع تغلبه "نزلت دمعة من عيني واستقرّت فوق وجنتي حاولت أن أنطق بشيء لكن لساني التفّ على نفسه فماتت الكلمات مخنوقة في سقف فمي.."[4]، ولا يجد عزاءه إلا في قطّة تمرّ من أمامه "قطة جميلة تعبر إلى الممر. يقولون إنّ القطط فأل خير"[5]، إذ تغدو الكائنات الأخرى في هذا الكون أكثر تفاعلا معنا من بني البشر.

وتعود هذه الفكرة إلى الظهور مرّة أخرى في قصّة "قلب أمّي" من المجموعة ذاتها؛ فنجد الشاب بطل القصّة يحمل أمّه المريضة على ظهره ويركب قدميه وصولا إلى المستشفى، الغريب أنّ السيارات تمر بجانبه دون أن تأبه به أو بأمّه "أرقام السّيارات التي تعكسها الأضواء الخلفية تهزأ منّي ومن قدرتي وكأنّها تقول متى ستصل يا مسكين.."[6]، فتغيب الإنسانية تبتلعها المدينة فيصبح البشر كتلا لحمية لا ملامح لها: "الكتل اللحميّة التي أراها مكوّمة داخل السّيارات المارقة تهزّ أطرافها ساخرة، يبتلعها الظلام وتختفي بين العمائر"[7]، ويظنّ الأمل قد عاد إلى الظهور حين تقف بمحاذاته إحدى السّيارات لكنّه يتلاشى حين يطلب منه السّائق أجرة التّوصيل وينسحب حين يعلم أنّه لا يحمل نقودا "سيارة تقترب وخلتها ستمرّ مثل غيرها.. تقف بمحاذاتي ويطلّ السائق برأسه ويطلب منّي دينارين ليوصلنا إلى المستشفى.. لم تعد المسافة بعيدة نصف ساعة وأصل لكنّني حريص على سلامة والدتي، وافقت على ذلك وأنزلت أمّي على الرّصيف لأفتح باب السّيارة لفتت انتباهي خطوط البيجاما التي ألبسها.. ارتبكت بشدة.. سألني السّائق عمّا بي أعلمته إنّني لا أحمل نقودا الآن.. يقهقه ضاحكا ويسحب سيّارته بسرعة..."[8].

لكنّ الكاتب يأبى إلا أن تنتصر قيم الخير، فالأمّ بما تحمله من قيم الماضي ما زالت موجودة ومازال قلبها ينبض فلا بدّ للشرّ أن ينحدر، فبعد أن يصل الشاب وأمّه إلى المستشفى وبعد رحلة

---

[1] النّوايسة، نايف(1993)، **المسافات الظامئة**، عمان: دار الينابيع للنشر والتوزيع، ص5.
[2] المصدر نفسه، ص6.
[3] المصدر نفسه، ص6.
[4] المصدر نفسه، ص6.
[5] المصدر نفسه، ص7.
[6] المصدر نفسه، ص86
[7] المصدر نفسه، ص86
[8] المصدر نفسه، ص85،86

مضنية أكلت من أرواحهما الكثير، يفاجأان أنّ هناك مريضا يحتاج إلى تبرّع بالدّم، فيسرع الشاب لينقذ حياة ذلك المريض بعد أن يكتشف أنّه هو السائق الذي أشاح عنهما منذ وقت قصير ساخرا، فتتقهقر نزعات الشرّ في داخله حين يخبره الطبيب بمنقذه ويستسلم للبكاء: "كان الشاب يميل برأسه إلى الجهة الأخرى ليكتب بطاقة اعتذار من دموعه.. أمي تبتسم."[1]

وفي الوقت الذي قد يبدي البعض فيه اعتراضه، مدّعين أنّ الأمور لم تتدهور إلى هذه الهاوية، إلا أنّ عين الأديب وحساسيته تجعله أكثر قدرة على التعرّف على حجم التغيّر الذي نعيشه في كلّ شيء حولنا، فتصوّره لنا مشاعره التي تخشى ألا تجد راعيا لها يوما.

ونجد لهذه الفكرة صدى في مجموعته الأخيرة فرج نافذة النّهار وفي ثلاثيّة خريف الدّم، ففي قصّة "ذلك الصّباح" يعاني والد البطل من أورام في ركبته تمنعه من الحركة، وابنه لا يملك في محفظته شيئا والحاجة تنهشه، فالنّار تستعر في داخله لعجزه عن تقديم شيء لوالده، وقبل أن يعترض معترض، ويبدي استغرابه من عدم وجود من يقدّم العون والمساعدة له في أزمته هذه، تطلّ علينا شخصيّة الجار قاسية، متنكّرة لحاجة البطل، يخشى على إيجار آخر الشّهر أن يضيع منه، ولذلك يحرص على تتبّع جيب البطل ومحفظته للاطمئنان على حاله: "في الحين الذي علا فيه صوت جارنا صاحب الغرفة: مالك يا ابني مرتبك، خارج داخل وكأنك أضعت شيئا؟ قلت: لا يا عم، فقدت محفظتي فوجدتها في جيبي، فقال: محفظتك ملقاة هناك أمام باب الغرفة.. ابتسم جاري ابتسامة خبيثة وتركني."[2] وكأنّ في هذه الابتسامة تهديد بالطّرد أو الإقصاء إن لم يتمالك البطل نفسه، ويبحث عن مخرج مادّيّ له بأية طريقة كانت.

وحين يقرّر أن يسرع بوالده إلى أقرب مستشفى يفاجأ بردّ الطّبيب "هذا مستشفى خاص وتكاليفه باهظة فإذا كنت مشمولا بخدمة وزارة الصّحة فاذهب إلى المستشفى الحكوميّ.. ثمّ استدار واختفى بصمت"[3]، فإذا وصل الأمر بالجار أن تكون المحفظة همّه لأنه مالك البيت المستأجر، وبالطّبيب أن يدير ظهره للمتألم لأنه ظن به العجز عن الدّفع، فلا تثريب على الوالد حين يختار المرض على العلاج في هذا المكان، وحين يختار ألم الجسد بدلا من أن يزيده العلاج ألما في الرّوح "هيا يا ابني أخرجني من عمّان لقد كرهتها إلى الأبد، أموت في بلدي أشرف من هذا المكان القبيح"[4].

---

[1] المسافات الظامئة، ص88

[2] النوايسة، نايف(2011)، **فرج نافذة النهار**، عمان: مطبعة السفير، طبع بدعم من وزارة الثقافة، ص70.

[3] المصدر نفسه، ص72

[4] المصدر نفسه، ص74

وليس الماضي هو الذي منع الوالد من تقبّل هذا التغيّر الطارئ على النّاس في المدينة، فحتى ابنه الذي كان يعمل فيها أيضا كان يشعر أنّه يحمل على ظهره ذلك الهمّ ولا يقوى على استساغة طعمه "كنت محدودب الظهر وفي رأسي مليون مشكلة معششة أقلها إفلاسي المزمن، وأعقدها ما يحيط بي من عائلات فلسطينية طحنتها النكسة والنكبات المتوالية على رأس الشعب الفلسطيني، وراحت تفترش ساحات المدارس ريثما تجد وكالة الغوث لها حلا ينتهي بها إلى مأوى من فصيلة المخيمات"[1]، إذ يبدو أنّ هذا القرويّ لا يستطيع تقبّل فكرة أن تترك العائلات اللاجئة في العراء تلتحف السّماء تنتظر من الغريب حلّا، ولو رجعنا إلى سيرة الكاتب سنجد أنّه حاول أن يقدّم شيئا لهذه العائلات التي قذفت بها النّكسة فترك غرفة كان يسكنها لهم حتى يتضح المستقبل أمامهم، ويبدو أنه في قصته هذه كان يشعر كما لو أنه كان مسؤولا عن هؤلاء وكان يرجو لو استطاع أن يقدم لهم أكثر من ذلك أو يرى المجتمع ــ على الأقل ــ من حوله يقدّم لهم ما قدّم هو. إنّ هذه الفجوة بين ما نريده وما يمكن تحقيقه، وبين نخوة ابن القرية وإعراض أهل المدينة هي ما صنعت هذه الهموم والأسى عند الكاتب.

ولا يقتصر الأمر عند هذا الحدّ، ففي قصّة "ابتسامة الرّحيل" يقرّر الوالد أن يجد علاجا لألمه عند أصدقائه وبين من يحبّ، حتى وإن كان يعلم أنّ الشفاء ليس موجودا، لكنّهم ما زالوا يقدّرون ماضيه ويرأفون بمجده الزّائل "رحّب به أهل البيت وحاول الترجّل عن البغلة لكنّه لم يستطع.. أدرك أصدقاؤه ذلك فهبّوا إليه وساعدوه... داهمه شعور غريب بأنّ الحمام لن يفعل له شيئا فطرده وفتّش عن عصاه وخرجه ووقف بوسط البيت صامتا "[2]، ذلك الشعور بالعجز المتزايد، وانفضاض النّاس من حوله، ثمّ بروز المال شبحا حتّى في هذا المكان كان كفيلا أن يضع حدّا لحياته التي ما عاد يجد لنفسه مكانا لائقا فيها "كان وحيدا وللصمت ضجيج مخيف...الخيط الأبيض من الفجر يفصح عن مخلوق أسود، ويتكلّم بلسان عربيّ مبين: أين المال؟...بعثر الرّجل محتويات الخرج وتناول القدّوم وقلبه بين يديه وهو يرمق والدي بنظرة قاتلة، وقال: طالما أنك لا تملك إلا هذا القدّوم فلا ضرورة لوجودك على قيد الحياة"[3].

الزمن لا يتغيّر فالفجر مازال أبيض، ولكنّهم البشر الذين صار السّواد يغطّيهم ولم تعد علاقتهم بالعربيّة إلا اللسان أما قيمها فهم أغراب عنها، ولذا يموت الوالد غريبا عن هذا العالم بعد أن قتله غياب الإنسانية واستفحال الأنانيّة " يصيح أحد الرّجال: يا ناس لم يمت المرحوم

[1] فرج نافذة النهار، ص70،71
[2] المصدر نفسه، ص78
[3] المصدر نفسه، ص79،80

غرقا.. الرجل مقتول! الناس في ذهول وينطقون غاضبين: ماذا مقتول؟! يفحصه الطبيب الشّرعيّ ويقرّر قائلا: قتل بآلة حادّة"[1]، إنّ الآلة الحادّة التي قتلته ما زالت مُشرعة، وسيبقى القاتل حرّا حتّى نكتشفه في داخلنا ونقضي عليه. لكنّ تلك القيم ستبقى قائمة مادام هناك من هو "مُصطفى" على النّاس، وما دامت الأخلاق تُعلّم وتُورّث فإنّ " حياة تُطوى وأخرى تمتدّ".[2]

وفي قصّة "ينتظرون" من مجموعة "وشم الصّبّاح" يصوّر الكاتب ثلاثة من كبار السنّ، وكيف تمسي حياتهم انتظارا نتيجة للتهميش الذي يلاقونه من مجتمع قدموا له زهر شبابهم "الناس في هذه اللحظة يمرّون سراعا حاملين معهم أشياءهم، وعيون الأصدقاء الثلاثة كعيون عصافير الدوريّ تتابع من يمرّ دون تعليق"[3]، ويبدو أنّ النّسيان هو أكثر ما يخيفهم فإذا كان الغياب يوشك أن يطويهم في حياتهم فكيف سيكون الأمر بعد الموت "نحن الثلاثة أصبحنا شيئا من الماضي، وأقرب إلى النّسيان لولا هذا الرّصيف الذي يألفنا ونألفه"[4].

لقد كانت فئة كبار السنّ من الفئات المبجّلة في المجتمعات قديما، فمنها تؤخذ الحكمة، وهم أهل الحلّ والعقد، وفي تجاربهم ثراء تتسابق عليه الأجيال. أمّا الآن فإنّهم يُعاملون كما لو كانت أدوارهم قد انتهت، وضعفهم ثقل يحاول الأبناء التحرّر منه، وهذا ما نجده في قصّة "خُرمان".

إذ يمتدّ هذا التفسّخ في القصّة ليصل إلى الأسرة في علاقة الأبناء بأبيهم؛ فهم يديرون ظهورهم ويتنكّرون لتلك الأفضال التي صنعتهم "ماتت أمهم فقمت عليهم، كانوا سبعة كإضمامة ورد يانعة، كالعشب الغض الذي تبزغ وريقاته بدلع على أسطح البيوت الطينيّة، قصرت عليهم حياتك وتنقّلت بهم من واد إلى واد"[5]، وعلى الرّغم من ذلك لا يجد من أبنائه بعد الزواج إلا قلوبا متفحّمة سوداء (كالخُرمان)[6]" فيصدمك الخُرمان كلما مططت عنقك تجاه هذا أو ذاك، وتحسّ أنّ ابتساماتهم أصبحت عسيرة المخرج، فتركن وحيدا بين نظراتهم الزّجاجية"[7]. لقد صبّ الأب عظيم عنايته في أبنائه، يملؤه الأمل أن يرى منهم خيرا عظيما وفيرا، لكنّه فوجئ بالمعروف لم يُثمر، كذلك المزارع الذي لم يبخل على قمحه بعناية، وفوجئ بالمرض قد أحاله

---

(1) فرج نافذة النهار ، ص88

(2) المصدر نفسه ، ص89

(3) النوايسة، نايف (2007)، **وشم الصباح**، عمان: دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، منشورات أمانة عمان، ص30

(4) المصدر نفسه، ص31.

(5) النوايسة، نايف (1994)، **خُرمان**، عمان: دار الينابيع للنشر والتوزيع، ص30

(6) الخُرمان – كما يعرفه الكاتب في نهاية القصة -: مصطلح متداول بين مزارعي القمح، ويشير إلى حالة السنابل عند إصابتها بداء التفحّم الذي يحيل حبات القمح إلى كتل سوداء محترقة.

(7) خرمان، ص31

كتلا سوداء لا جدوى منها. ولذلك يقرر الأب في النهاية أن يكمل حياته دون أن تحول خيبة أمله من ذلك "امش إذن ولا تقف، فلن تموت إلا مرة واحدة وليس في قاع ذاكرتك إلا الخرمان"[1].

**الآفات الاجتماعيّة:**

ويضيق الكاتب بما تفشّى في المجتمع من فساد نشترك جميعا في تنميته وضخ الدم في عروقه، فــ(عواد) بطل قصّة "المسخ" من مجموعة "المسافات الظّامئة" يضيق بهذا الواقع ويتمنّى تغييره ولكنّه يقف عاجزا، هو حتّى يخشى من أن يطالب بحقه "قال عواد وهو يلتفت إليهما: الأجرة يا إخوان.. كانت قبضة الرّجل الثاني أسرع إلى مؤخرة رأس عواد من التفكير بإعادة الطلب مرة ثانية...مرارة كطعم المرار تجتاح نفسه وهو يسمع أحدهما يضرب السيارة بعنف"[2]، وتنمو النّقمة لديه كل يوم حين يجيء موعد الجلسة المسائية مع بقيّة الرّجال فوق المصطبة "إنّ هذه المصطبة وعاء يتجمّع فيه الكذب على النّميمة على الفساد على...على..."[3]، وعلى الرّغم من ذلك هو لا يمتلك قدرا من الشجاعة ليعترض أو ينسحب فكيف يستطيع تغييره؟ بل ربما تمنّى لو كان يستطيع أن يكون جزءا منه؛ رغبة في التخلّص من هذا الصّراع الذي يحتدم في داخله، ويجعل منه مسخا مشوّها لا ينتمي إلى الشرفاء ولا إلى الفاسدين "أنا المدير الذي بين يديه ما يزيد عن مئة موظف تجمد قريحتي ويذبل لساني ويلتصق في سقف حلقي فوق المصطبة"[4].

وفي "القصيدة الأخيرة" من مجموعة "رحيل الطّيار" نقد للمتكسّبين الذين لاهمّ لهم سوى الوصول إلى غاياتهم مهما كلفهم الأمر، فصلاح الشّاعر يسخّر شعره للمديح والتكسّب للوصول إلى المنصب الذي يريده، ما يذكّرنا بالشعراء الذين كانوا يتمسّحون بأبواب الخلفاء والوزراء. فصلاح هو الشّخصيّة الثانية في المؤسسة "يوقّع المعاملات ويستعرض سجل الدوام، ويرفع إصبعه في وجه المخالفين ويتّخذ بحقّهم الإجراءات التأديبية..يتكلّم من أنفه ثمّ يقبض ويقبض ويقبض"[5]، يحاول طوال القصّة أن ينظم قصيدة يكون بها الشّخصيّة الأولى فيها، ولكنّ تشظّيه وفقدانه لنفسه يجعله عاجزا، "يتوصّل إلى نتيجة، إنّه مجرّد كتلة طين تتحرّك بصورة غير مفهومة...ينفصل عن نفسه، يضع القلم ويضرب المكتب بيده، وينكر وجود شخص آخر يرافقه

(1) خُرمان، ص35.
(2)المسافات الظامئة، ص35
(3)المصدر نفسه، ص36
(4) المصدر نفسه، ص39. والمصطبة: مكان مرتفع قليلا، يُجلس عليه، والجمع مصاطب
(5)النوايسة، نايف (2001)، **رحيل الطيار**، عمّان: منشورات أمانة عمّان، ص39

في جلده"[1]، إنّ الشّعر دفقة ذاتية و رحلة داخل النّفس لذلك لن يسلم قياده له، وهو يعلم جفاف روحه.

ويصرّح بنظرته إلى الشّعر فـ "الشّعر وسيلة في رأيه المتواضع، يفتح الأبواب الموصدة والأفواه المغلقة، رثى أمّه، وخاله ووصف سيارته وكلبه، ورأس ابنه المتخلّف عقليا...لكن هل الشّعر للوصف والرّثاء؟ ولم لا؟ وهل يفيدني ذلك إنْ لم أتوسّل به؟"، ويتحوّل كعوّاد إلى مسخ فابنه مجرّد متخلّف عقليّا وما كتبه في أمّه وخاله ليس ذا قيمة فيفقد إنسانيّته وينسى أصوله "يبتسم صلاح فجأة حين يتذكّر أول قصيدة نشرها في جريدة أسبوعيّة، كاد يطير من الفرح حين قرأ تحت العنوان (بقلم الأستاذ الشاعر: صلاح...)"[2]. إنّ اكتفاءه بالاسم الأوّل للتعريف بنفسه قد يكون عجزا عن تذكّر أصوله التي نسيها بتغيّره، أو قد يكون خجلا من تلك الأصول التي يسعى للخروج والتحرّر منها.

وتمتدّ يد الفساد لتضمّ إسماعيل القرويّ إلى عباءتها في قصّة "السّيّد إسماعيل" وتدفعه إلى أن يتخلّى عن جذوره وأصوله، ممثّلة بالشّجرة التي لم يستطع أن يصل إليها بعد أن تخلّى عنها، على الرّغم من أنّ حياته لم تستقم بهذا البعد: "قمت وتتبّعت أثرك من حيث غبت حتّى أصبحت وجها لوجه أمام الشجرة...تلفتّ لعلني أراك، ركضت من شارع إلى شارع، أدخلتني اللهفة عليك حتّى رأيتك تغيّر المسير"[3]، فالظّروف هي ما نتّخذه ذريعة نبرّر فيه ما داخلنا من تشوّهات "إسماعيل هو زوجي، حال بيننا السّجن والحرب والمدينة"[4]، إنّنا حين نخشى من أن يصفعنا اللوم بسياطه، أو تمتدّ يده لتصل من نحبّ، نعلّق أخطاءنا وأخطاءهم على شمّاعة الظّروف وقسوتها، محاولين أن نخدع أنفسنا ونموّه لها الحقائق.

إنّ إسماعيل لم يكن يتوانى عن السّيطرة على المدينة كلّها ونهب خيراتها، ربما انتقاما من نفسه أو من ظروفه أو ممّن حوله "والسّيّد إسماعيل حوت ضخم تستقرّ في جوفه كلّ المدينة"[5]، وما كان من ذلك إلا أن استطاع أن ينزع عنه إنسانيّته ويحوّله كما حوّل غيره كائنا غريبا، لا يمتّ إلى البشريّة بصلة "فغامرت وثبتّ عينيّ بعينيك لكنّني بهت حين وجدت ثقبين مظلمين مهجورين، أشرت إليك فارتدّت إشارتي حسيرة...عيناك كانتا تدوران بسرعة مذهلة، داهمتك

[1] رحيل الطيّار، ص37
[2] المصدر نفسه، ص41
[3] المصدر نفسه، ص10
[4] المصدر نفسه، ص12
[5] المصدر نفسه، ص11

من جميع زوايا النّظر، كنت قناعا لفراغ موحش"[1]، وكم من شخص ذاب حين أوغلت الظّروف في ضعفه فصار فراغا.

وتؤرّق النوايسة النظرة إلى القشور والمظهر الخارجي، فهي غدت وسيلة إصدار الأحكام ومحطّ الأنظار، وهذا ما نجده في عدد من القصص مثل: "البرقع والتحدّي" و "الشّيخ"، ففي قصّة "الشّيخ" يسعى سالم إلى أن يجد له موطئ قدم في المجتمع، فيسرع إلى ملابس والده الذي كان شيخا ويرتدي عباءته وهو يظنّ أنّه صار شيخا بذلك، لكنّ من حوله يتنبّهون إلى أنّ هذا المظهر ما استطاع أن يغيّر من جوهر لابسه شيئا "تدخل زوجته متأففة تضع يدها على خصرها وتقول: والله عال، فكرتك نايم، هذي الشيخة ماخذها جد"[2]، وبهذه السّخريّة يقابله النّاس في الشّارع "تصوّر أنّ النّاس حوله يركضون من حوله يزفّونه ويفتحون له الأبواب ويوسعون له في المجالس...رأى وجها يعرفه .. سمع: "والله فكرتك المرحوم، سبحان الله، يا شايف الزّول يا خايب الرّجا"[3].

وبالانتقال إلى "البرقع والتّحدّي" نجد الشّيخ إبراهيم الذي يفزع إليه الجميع ليكون لهم عونا وسندا، لم يستطع مظهره أن يهذّب من تصرّفاته كما جعل الكثيرين يغضّون الطّرف عنها "عباءته وجلسته المهيبة يزيدانه كبرياء كأبي الهول، لا يتحرّك فيه إلا عيناه اللتان استقرّتا على جسم عزيزة"[4]، فأن يوصف بالكبرياء والهيبة على لسان الرّاوي ــ الذي رأى من تصرّفاته ما لا يتناسب مع هذه الهيئة ــ يدلّ على أنّ النّاس تقدّم المظهر وتتّخذ منه وسيلة لإصدار الأحكام، وهذا ما حدا بسالم إلى أن يقوم بما قام به في القصّة السّابقة، لمعرفته بالمجتمع وبمن فيه، إلا أنّه كان عليه أن ينتظر قليلا لينسى النّاس المظهر القديم الذي كان عليه.

### الفقر والفروق الطّبقيّة:

ولا يستطيع الكاتب أن يشيح بوجهه عن الفقر فهو من آفات أيّ مجتمع، وهو الذي يصنع الفروق الطّبقيّة ويعمّق أثرها. ونجده حاضرا في "حبّة التّفاح"، "الابتسامة والثّقب"، ثلاثة رؤوس وخطّ مائل"، "كلبة أمّ وردة"، قبضة الرّيح وأبو عيد".

---

(1) رحيل الطيّار، ص8

(2) المسافات الظامئة، ص75،74

(3) المصدر نفسه، ص75

(4) المصدر نفسه، ص19

في "حبّة التفاح" يغادر سعيد القريّة بحثا عن عمل في المدينة، فالفراغ الذي تعيشه القرية هو ما يسبّب اندفاع شبابها إلى المدينة بحثا عن عمل[1]. ولا يملك سعيد قوتا إلا حبّة تفاح يضعها في جيب بنطاله هي كلّ ما يملك إلى جانب دعوات أمّه، تبدو حبّة التفاح في جيبه سرّا مفضوحا عن فقره وحاجته ومبعثا لازدرائه "البروز واضح جدا والعيون كلّها تحاصر الجانب الأيمن لسعيد. عينا المدير متعلقتان بالبروز"[2]، ويزيد الفقر فقرا ألا تنتسب لعشيرة قوية تغنيك إذا غاب المال "من أي بلد؟...من أي عشيرة؟...يزوي المدير طرف فمه، ويطقطق أصابع يده اليسرى ويقول بعدم اكتراث: مع السّلامة، انصرف"[3].

وبالاستخفاف ذاته يقابل أبو عزام الغنيّ في قصّة "الابتسامة والثقب" جاره الفقير، فهو لا يتكبّد عناء ردّ التحيّة وإنّما يدير وجهه ويتشاغل عنه إذا ما مرّ من جانبه، ولكنّه حين صار في حاجته تفجّرت الابتسامة على شفتيه وصار الاحترام المبطّن دثاره "كيف حال الأستاذ...كيف عملك يا أستاذ...أنا داعيك لتناول طعام الغداء عندي...ماذا قلت؟"[4]، وبطيبة يوافق البطل على هذه الدّعوة ليكتشف أنّ هذه الابتسامة التي قابله فيها كان الاستغلال والاستصغار يطلانّ من ثقوبها، فلم يكن طعام الغداء الذي دُعي إليه إلا "علبة لحمة" ثمنا للعمل الذي سيقوم به المدعوّ في إصلاح المنزل.

وفي "كلبة أمّ وردة" يطلّ الأمباشي سالم على القرية أسبوعيّا ويمشي في جنباتها دون أن يرى من أهلها أحدا "اقتربت السيّارة، وصوتها يملأ مساء قريتنا الهادئ، تكاد عجلاتها تلامس أقدامنا. رمقنا السّائق وتمتم كلاما مصحوبا بنظرات ناريّة وبصق علينا"[5]، وليس ما يقوده إلى أحضان القرية سوى حاجته إلى ولد يحمل اسمه من زوجة قرويّة يعود إليها محمّلا بالطّعام من وقت لآخر، ذلك الطّعام الذي تتسابق إلى بقاياه أيدي الجياع والكلاب "في الأسبوع الفائت فتح الأمباشي الباب وألقى الأكياس الورقيّة فتلقفناها بترحاب حتى لا تصل الأرض، التهمنا قشور البرتقال، وكشطنا ما تبقى من لبّ على قشر البطيخ.. ذهلنا حدّ فقدان الوعي حين وجدنا حبّتي موز طغى السّواد على معظمهما...الجوع كافر ولو علمت كلبة أم وردة أننا ننافسها في ميدانها

---

(1) انظر: المجالي، محمّد (2008)، **دراسات في الأدب الأردنيّ المعاصر**، (ط1)، عمّان: دار يافا العلميّة للنّشر والتّوزيع، ص45.
(2) المسافات الظّامئة، ص82
(3) المصدر نفسه، ص83
(4) المصدر نفسه، ص67،68
(5) رحيل الطّيّار، ص71

لنبحت، لنطقت، لأخرجت أمعاءنا ولاكتها بتلذذ"[1]، إنّ الفقر الذي جعل أطفال القريّة ينافسون "الكلبة" على نفايات الطّعام، قد جعل منزلتهم من منزلتها أيضا.

إنّ هذا الفقر يخلق خوفا في نفوس أصحابه يدفعهم إلى الصّمت على الظلم والذل مهما بلغ الألم "وجه ذيب رحلة ألم لا تنتهي، يذكّرني بدكاننا الذي سرق بكامله العام الفائت، لم يترك الملعون لنا حبّة تمر نمصمصها، و نبحته الكلاب كلها حتّى كلبة أم وردة، آه لو تنطق مرّة"[2]، فالكلاب تتجرّأ وتعبّر عن غضبها فحتى أضعفها تنبح، ونحن نبتلع آلامنا ضعفا وجبنا "يزداد الظّلام سوادا، تهجم علينا الشّوارع بوحشيّتها، يضغط إبهامي على دماغي، يسحبني ذيب بتراخ واضح، أنقاد له وبودّي لو أطوّق كتفيه بذراعي.. أمّه ماتت وبين شفتيها اسمه.. مسكين ذيب، قلت: كلبة أمّ وردة أشجع منّا. بصق ذيب قرفا.. الشّارع نفق مرعب ملطّخ بالخوف والجوع والعبث".[3]

## مسؤوليّة هذا الواقع:

ويحمّل القاصّ النّاس مسؤولية هذا الواقع المترهّل، فالفقير يعيش حالما بيد بيضاء تنتشله، وهو في انتظار مجيئها لا يستقدمها بفعل، فسميح في قصّة "ثلاثة رؤوس وخطّ مائل" موظّف لا يكفي راتبه لسدّ احتياجاته الأساسيّة "عشرون يوما زحفت إلى شبابي بطيئة ضاغطة، ما أطول هذا الشّهر!"[4]، وتمنعه ثقافة العيب من العمل في وظيفة أخرى، فهو لا يريد لحاجته أن يكشفها العمل الإضافي. "لم تنعم عينك بدخول عمارة من العمارات التي تشهد دبيبك اليوميّ بكبرياء، وأنت جائع وفي جيبك خمسة قروش فقط؟!"[5]، إنّ هذه الكبرياء المزيّفة تدفعه إلى أن يقترض من صديقه سليمان، مؤثرا هذا التسوّل المبطّن عل العمل الإضافيّ "صديقي سليمان. التفت صوبي. التوى لساني واختفت الكلمات. ابتسم صديقي، فواصلت متعثرا: لا أدري.. هل .. هل أجد معك نصف دينار؟"[6].

وبالمقابل يلتقي سميح بموسى ــ وهو الآذن مصريّ الجنسيّة الذي يعمل معه في المؤسسة نفسهاــ وأمامه صندوق لمسح الأحذية، وهو يشعر بالغبطة والفخر لأنه لا يضطر إلى مدّ يده لأحد "الحياة صعبة يا سميح بك، وأنا مضطر للعمل مهما كان، لا مؤاخذة عندي أولاد وراتبي لا

(1) رحيل الطيّار، ص74،73
(2) المصدر نفسه، ص73،72
(3) المصدر نفسه، ص75
(4) خرمان، ص6،5
(5) المصدر نفسه، ص6
(6) المصدر نفسه، ص9

يكفيني عشرة أيام"[1]، فأيّهما أجدر بالاحترام؟، ذلك السّؤال الذي يتركه الكاتب مشرعا أمام كلّ شخص يمتلك سلبيّة سميح وأفكاره السّاذجة.

ويتشابه سميح مع أبي عيد في "قبضة الرّيح وأبو عيد"، فأبو عيد لا يملك قرشا واحدا في جيبه ويمتلك عائلة تطلب الحياة "تحسّس جيبه أكثر من مرّة فلم يعلق بأصابعه إلا التّعريفة اللعينة التي استوطنت جيوبه منذ شهر.. صغر أمام نفسه وقفز الدّم من كل شرايينه"[2]، لكنّ هذا الاستصغار لنفسه لا يدفعه للعمل، وإنّما يخرج إلى الشّارع يفترشه، ويحلم بأن تأتي إليه الدّنيا راغمة "اشتدّت الرّيح وعقدت حلقات من الزّوابع عند رؤوس الشّوارع والأزقة، وساقت الأوراق والأكياس وشوارد النّفايات وكوّمته بين يدي أبي عيد.. شيء جميل، تخدمك الرّيح وأنت مسترخ، لا، لا، أنا لست مثل سليمان النبيّ.. يقلّب بعض الأوراق وبالكاد يفتح عينيه من شدّة الرّيح؛ فهذه من الشّرق وتلك من الغرب...وهذه، وهـــ! إنّه دينار! دينار بكامل عافيّته.."[3]، ويقبض عليه مسرعا، يشتري "الهريسة" لزوجته ويسرع إلى بيته وكأنه عاد بفتح عظيم دون أن يكون للغد مساحة في أفكاره "الشارع مستقيم جدا، وبيته قريب وأقدامه مشدودة وتعرف الطّريق وليس بينه وبين أولاده إلا هذا الطّبق اللذيذ"[4].

حتّى المثقف الذي يفترض أن يكون قادرا على إحداث تغيير ما في المجتمع، فهو يملك أفكارا لا تبارح دماغه ولسانه وكأنّها غدت ترفا لا غير؛ فعمر في "عناقيد الدّود" يبدو رافضا لكثير من الممارسات الخاطئة في المجتمع ولكنّه يؤثر الصّمت "إذا كان الذي تحاوره لا يفهمك فتوقف عن الحوار معه. أسند رأسه إلى مسند مقعده وأغمض عينيه"[5]، حتّى عندما أُلقي القبض عليه خطأ تقرع رأسه عبارة رامو "لقد فقدت كلّ شيء لأنّني أردت مرّة واحدة في حياتي"[6]، إنّه يؤثر الصّمت والتنحّي جانبا عن طريق التّغيير، على أن يقوم بأيّ عمل يمكن أن يسببّ له الإزعاج أو الضّيق.

ويبدو حال المعلّم مرتضى أفضل؛ فهو على الرّغم من اقتناعه أنّ الثّقافة لا تطعم خبزا، إلا أنّها بنظره واجب وطنيّ "نحن في معركة مصيريّة من أجل الوجود وتحقيق الذات، والعقل وحده هو الأساس في التّقويم.." [7]، فهو على الرّغم من عمله في البناء تراه قد نهل من أبواب المعرفة

---

[1] خرمان، ص11
[2] النوايسة، نايف (2003)، **ذات الودع**، عمّان: أزمنة للنّشر والتّوزيع ، ص15
[3] المصدر نفسه، ص17، 18
[4] المصدر نفسه، ص18
[5] خرمان، ص23
[6] المصدر نفسه، ص26
[7] ذات الودع، ص27

أكثر ممّا نهل منها غيره، حتّى تشكّلت لديه ثقافة واسعة جعلت هذا الشّخص يبدو كما لو كان خارجا من حلم، ولا ينتمي إلى الواقع الذي نعيشه "خرجت أنتظر المعلّم مرتضى. وقفت مطوّلا، لم يخرج. لم أره، سألت عنه. الكلّ هزّ رأسه نفيا.."[1]، إنّ غياب المعلّم مرتضى في نهاية القصّة إبقاء لهذا الفكر الذي يمثّله في حيّز الحلم، فما هو إلا أمل تتمسّك به أرواحنا، على أمل أن تصل عقولنا وعقول الأجيال إلى درجة الوعي التي وصلها المعلّم مرتضى، حينها يمكن أن نصبح قادرين على خوض المواجهة والانتصار فيها.

حتّى المؤسسة الدينية في قصّة "دليلة" لم تستطع أن تجذب النّاس حولها وتغيّرهم، فالأساليب العقيمة التي تتبعها لم تفلح في جذب أحد حولها، ويتبدّى ذلك في المفارقة[2] التي صنعها الكاتب في هذه القصّة؛ إذ استطاعت دليلة الفتاة الغجرية التي تتحدّث بلسان آخر أن تجذب بطل القصة فيلاحقها بنظراته وفكره، وهو يجلس في المسجد يستمع لخطبة الجمعة دون أن يصغي لها أو يلقي لها بالا، على الرّغم من محاولات الشّيخ العديدة لجذب انتباه المستمعين برفع صوته أو تغيير نبرته، "وجهها وجه طفل لولا أحمر الشفاه الذي صبغت به شفتيها، لكنّ عجيزتها الذابلة تفضح التآمر على طفولتها. وجهها وعجيزتها يشتركان بأمر واحد هو مقدرتهما على إثارة زوابع من الضّحك والانتظار. كدت أقهقه، لكنّ الخطيب يردّني بصوته إلى السمّاعتين ثمّ تنزلق عيناي وراء دليلة"[3].

إنّه لمن المؤسّف والمثير للحزن أن تفقد مراكز التّغيير في المجتمعات تأثيرها وسلطتها، ويتلاشى دورها العظيم، الذي شهد لها التّاريخ به عبر صفحاته الممتدّة. وليقود القارئ إلى الإحساس بعمق هذه المشكلة، ويُحدث فيه الأثر الذي يريده، نرى النّوايسة قد أقام فكرته على مجموعة من الثنائيّات الضدّيّة، فقد وضع المسجد مقابل الشّارع، والعربيّة مقابل العُجمة، والموعظة مقابل سوء الخلق، ثمّ نجد الشخصيّة قد انجذبت للاتّجاه المضاد دون أن يردعها رادع.

ويقرع النّوايسة جرس الخطر بحثا عن الرّجولة المفقودة في "الجرس" و "للرجال فقط"، فـــ"سند" لا يملك من الرّجولة إلا "تفاحة آدم البارزة بروزا لافتا"[4]، أمّا بقيّتها فقد أراقها بسذاجته

---

[1] ذات الودع، ص29

[2] المفارقة كما يراها ماكس بيربوم هي إحداث أبلغ الأثر بأقل الوسائل تبذيرا، ويمكن القول إنّ وضع الأضداد جوار بعضها عرضيّا أو عن غير قصد يعدّ من باب المفارقة. ميويك، دي، سي (1987)، **المفارقة وصفاتها، موسوعة المصطلح النّقديّ**، (ط2)، ترجمة عبدالواحد لؤلؤة، بغداد: دار المأمون للتّرجمة والنّشر، ص63، ص33

[3] خرمان، ص50

[4] رحيل الطّيّار، ص49

وهو يلاحق إحدى المراهقات التي شغف بها حبّا، حتى استطاعت أن تحوّله إلى أضحوكة أمام زميلاتها "مرّغته الفتاة في وحل اللحظة المواتية.. (وهل تعرف الحبّ أيّها الأجرب؟)...اقترب منها أكثر، مدّت الفتاة لسانها ساخرة، فتح كفّه ليصفعها، فبصقت بوجهه...سياج من الضّحك حوله، غابة متوحشة من القهقهة تعقد لسانه"[1].

ويزداد رنين الجرس حدّة في قصّة "للرجال فقط"، إذ تصل الخطورة إلى الحدّ الذي يتّخذ فيه أحد الباعة من الأحذية النّسائية المستعملة بضاعة يبيعها للرّجال، ويُقبل على شراء هذه البضاعة جمع غفير من الكائنات الغريبة، ويبدو أنّهم كانوا في يوم ما رجالا "يحيط بالبائع طائفة من ناس لا تملك أمامهم إلا أن تتفحصهم بنظراتك وتداهم قاماتهم القميئة وتتأمّل تجانسهم المضحك.. اشتبكت مع أحد الوجوه فافترّ ثغري عن ابتسامة ...وقلت في نفسي: إنّه تاجر خبيث لاختياره بابا في التّجارة غير مسبوق إليه، وأحسن صنعا حين جمع هذه الكائنات الغريبة على رصيف واحد وكأنّهم تداعوا إلى مؤتمر حاسم لمناقشة قضيّة ساخنة"[2]، وكأنّ الرّجال في هذه القصّة صاروا يترسّمون خطا النّساء بعد أن تركنها لهم، فقد تبدّلت الأدوار بعد أن تخلّى الرّجال عن مسؤولياتهم، واضطرّت النّساء إلى السّير على نهج آخر ربما يكون أقرب لنهج الرّجال.

ولا ينسى أن يعرّج قليلا على الشعوذة والخرافات، وهي مما ابتُلينا به وما زلنا فأوقفنا حياتنا به ولأجله، كما أوقف حياة أمّ أسعد التي كانت تعيش على يقين أنّها في معركة مع الشّيطان "هذه معركة، معركة مع الشّيطان (تقهقه). أنا لهنّ بالمرصاد، بنات الحرام وراي وراي...هذا السّحر قتل أخي وأبي، لعنة الله عليهنّ، سيقتل أولادي واحفادي، ألم تلاحظي أبا أسعد كيف يتصرّف؟"[3]، فتوقف حياتها على هذا الظنّ مريحة نفسها من عبء البحث عن الحقيقة أو التّسليم بقضاء الله وقدره.

ولا نجده انتصر لقيمة في المجتمع إلا في "باقة ورد" حين يتحدث عن إحدى القيم العربيّة الأصيلة فيه، فخالد يجير شخصا طرق بابه ذات مساء ملهوفا، ويكتشف بعد وقت قصير أنّ هذا المستجير قد قتل والده خطأ، فتتصارع في نفسه قوّة الحزن والغضب لفقد أبيه وقوة الكلمة التي أعطاها للمستجير، وتنتصر منظومة القيم في النّهاية حين يطلق سراحه ويسامحه أمام النّاس جميعا غير آبه بأيّ لوم أو نقد قد يعصف به "أحسّ خالد بالحياة، ابتسم، رفع صوته: هذا هو السّائق الذي حميته .. وإنّي قد عفوت عنه، هيّا اقترب وشاركنا الدّفن. العيون تتنقل ما بين الجثة

---

(1) رحيل الطيار، ص53، 55
(2) المصدر نفسه، ص46
(3) المصدر نفسه، ص59

والسّائق وخالد.. لكنّ البسمات أبت إلا أن تفرش الطّريق إلى البلد، صار الكلام دموعا وهزّات رؤوس، صار فرحا يتمايل هنا وهناك"[1].

ولعلّ التغيّرات التي عصفت بالحياة وقوّضت كثيرا من قيم المجتمع وترابطه، هي ما قادت الكاتب إلى أن يعرّي المساوئ ولا يتبيّن غيرها؛ فنحن إذا حملتنا لجّة التغيير بغتة صرنا لا نرى إلا الأهوال ونخشى على قيمنا أن تزهق أنفاسها تلك الأمواج العاتية التي باتت قادرة على قلب الأمور رأسا على عقب[2].

## المبحث الثّاني: الهمّ القوميّ

تنامى الإحساس بضرورة الوحدة العربيّة وإعادة بنائها بعد التمزّق الذي صار يتنامى مع تتالي النّكبات والنّكسات، ممّا خلق في نفس كلّ عربيّ شعورا بأنّ أيّ مصاب هو مصاب الأمّة وأنّ الدّاء واحد مهما اختلفت صوره. فجاءت الأعمال الأدبيّة صدى لهذه الأفكار، تتألم للتشرذم وتبكي لأي مصاب عربيّ، تنقب عن أسبابه وتبحث عن جذوره ومثيله في التّاريخ، وقد كان هذا الاتّجاه القوميّ يتبلور ويتصاعد بعد كلّ هزيمة أو حدث كبير[3]. ويظلّ الكاتب مواطنا، له آراؤه في المسائل السّياسيّة والاجتماعيّة ذات الخطر، وإسهامه في موضوعات العصر[4]، ولذلك نجد هذا في أعماله كما وجدناه في أعمال النّوايسة، الذي جسّدت قصصه الهمّ القوميّ في عدد من المحاور التي سيجري بيانها في الصّفحات اللاحقة.

### الضّعف العربيّ

ويتجلّى ذلك واضحا في قصّة "عناق الكتبيّة"[5]حين يقول: "لكنّني والمغربيّ وكلّ عربيّ شيء واحد"[6]؛ فهو يزور المغرب، يمضي في مدنها وشوارعها مستنطقا آثارها، ومستنشقا عبق التاريخ الذي شكّل العزة العربيّة والإسلاميّة الزائلة، وباحثا عن "الجماعة" العربيّة وخائفا من أن يضلّ أو يبتعد عنها "ماذا لو ضللت طريقي في هذا السّوق الهائل؟ فكيف السّبيل إلى جماعتي؟"، على الرّغم من أنّه قد يضيق ذرعا بها أحيانا ويحتاج أن ينأى بنفسه بعيدا عن ضوضائها، إلا

---

[1] خرمان، ص19.

[2] ترى إيناس أبو سالم أنّ النّوايسة حين يطرح الهمّ الاجتماعيّ لا يقدّم له حلولا ولم يقدّم الأسباب السّياسيّة أو المجتمعيّة لهذه المشاكل، وهو أمر يجانب الدّقة، كما أنّ الأديب ليس مصلحا أو باحثا اجتماعيّا، وليست مهمّته تحقيق العدالة إذ يكفيه القيام بتسليط الضّوء على الجراح لعل هناك من يقوم بتطبيبها. أبو سالم، إيناس (2004)، **اتجاهات القصّة القصيرة في الأردنّ**، من خلال الملحق الثّقافي الأسبوعيّ لجريدة الرّأي في التسعينيات، عمّان: دار الكندي للنشر والتّوزيع، ص92

[3] عبدالغنيّ، مصطفى، (1994)، **الاتّجاه القوميّ في الرّواية**، الكويت: المجلس الوطنيّ للثقافة والفنون والآداب، ص32

[4] ويليك، رينيه، **نظريّة الأدب**، ص135

[5] الكتبية هي مئذنة في مراكش بنيت عام 1195، خرمان، ص9

[6] خرمان، ص12

أنّه يعلم أنّ فيها خلاصه "وأنا أحاول الانفراد بنفسي لأتجوّل في زنقات المدينة كما يحلو لي دون ارتباط بجماعة"[1].

وتأخذ الهيمنة الأجنبيّة بتلابيبه حدّ الاختناق، ويتمنّى التخلّص منها وزوالها "لكنّ هذا البغل الأجنبيّ الأحمر يؤذينا بدخان غليونه ويكاد يسحقني بقدميه. يقتلني ألف مرّة برائحة جسمه النتنة، كان كمن يطردني بجثّته المترامية الأطراف"[2]، فهو يخشى أن تكون النّهاية على أيديهم، فالشّمس والحياة لم تعد تشرق إلا عندهم "الشّمس دائما تقع في دائرة اللون الأحمر حين تشرع ذوائبها للمغيب وكأنّ نهاية كلّ منته هو اللون الأحمر".[3]

إنّ هذا التّجوال الذي قامت به الشّخصيّة، وما صاحبه من استدعاء للذكريات والتّاريخ، ما هو إلا بحث محموم عن الهُويّة العربيّة، يصاحبه كره شديد لمن يحاول النّيل منها أو إخفاءها. وقد ارتبطت تلك الهُويّة ارتباطا عفويّا بالعقيدة وتلازمت معها[4]؛ ولذلك نجد القصّة تنتهي بانفراجة أمل وطمأنة على الوجود العربيّ، حين يأتي الصّوت من المئذنة مزيحا حجب الظّلام: "فجأة، من بين الظّلمات، يولد الحيّ من الميّت. النّداء الخالد يشمل اللازمان واللامكان: الله أكبر، الله أكبر"[5].

ويعود فيرتطم بقسوة الواقع في "ويبقى الرأس"، إذ ترهقه سذاجة الشّعوب "الجماهير" التي تقف متفرّجة ببلاهة في القضايا المصيريّة الكبرى مهما حاولت استفزازها "الجمهور متورّط بحركته العمياء، ويبدو من ظاهره جهله التامّ بأساس القضيّة وبدا لي أنّه غير مهتمّ بالرأس الذي يتدحرج بين الأقدام، ولا بالقطّ الذي اعتصم بمكان عزيز وراح يراقبني وحدي...مشهد مثير للسخريّة، كدت أقهقه ..صرخت بأعلى صوتي: ليتكم تكفّون عن الضّجيج. أتقدّم خطوة أو خطوتين لإحداث إرباك ما يوقف غباء الجمهور"[6].

وعلى الرّغم من أنّهم جميعا يسعون وراء الرّأس، فهم فقط يتّخذون موقف المراقب المستطلع، مع أنّ أضعفهم كان يمكنه أن يعود بهذه السّيادة والكرامة، فالعدوّ ما هو إلا قطّ ضعيف يمكن هزيمته بقوة الإرادة "كانت والدتي تحمل الصّحن بين يديها وهي تغادر الحوش

---

(1) خرمان، ص12
(2) المصدر نفسه، ص10
(3) المصدر نفسه، ص10، 11
(4) انظر: عبدالغنيّ، مصطفى، **الاتجاه القوميّ في الرّواية**، ص51
(5) خرمان، ص16
(6) رحيل الطّيّار، ص15

وترمي ما به من فضلات في حاوية قمامة كبيرة...تجمّعت القطط من كلّ صوب وتهاوشت على الفضلات ... الفرق بينها وبين الجمهور أنها تعي ما تفعل"[1].

أما في قصّة "رحيل الطّيار" فإنّ جعفر الطّيّار يقرّر أن يخرج من مرقده ليغيّر واقعا مؤلما سمع به، لكنّه يفاجأ بانفصال الحاضر عن الماضي والتنكّر له "وما يدرينا إنّك جعفر؟ من السّهل أن تُقطع يدا ميّت ورجلاه ويدعي فيما بعد إنّه جعفر، ومن يضمن لنا ألا يخرج في المستقبل جعافر آخرون"، فهم على الرّغم من القرائن والدّلائل على صدقه، يخافون أن يصدّقوه فيأخذهم إلى زمن البطولات الذي تغنّوا به كثيرا، وأنّى لهم هذا ونفوسهم لا تجيد إلا الترنّم بالماضي، ولا تقوى على غير هذا، بل إنّها ترسم لنفسها أشكالا ماسيّة مزيّفة، كان يمكن لوجود جعفر أن يظهرها على حقيقتها. ويزيد الأمر تعقيدا أنّ الدّين ما عاد موجودا ليؤدّي دوره في تشييد الأمجاد التي صنعها عبر التّاريخ الماضي، "كثير من النّاس ملّ الوقوف فانسلّ إلى جهات المسجد يمارس فيها دنياه...النّاس في الخارج يضحكون، والخادمان والمؤذّن في السّاحة الخارجيّة غارقون في حديث لا ينتهي"[2].

إنّ إيقاظ الميّتين من البلى طريقة لإدخال العجائبيّة على السّرد في هذه القصّة، وإنّ هذه العجائبيّة تعدّ "أداة تكرّس المستحيل للتّأكيد على عبثيّة المحاولة في عالم فقد الاتّجاه، وهوى بلا شكّ نحو الهاوية. فالسّرد العجائبيّ في هذه القصّة ينطلق من رؤية سوداويّة فقدت الأمل في التّغيير والإصلاح"[3].

وهذا ما تؤكدّه "دهاليز البئر"، إذ نجيد ــ نحن العرب ــ الوقوف على أطلال الماضي والبكاء على أخطائه رغبة في التخلّص من حالة التّشظّي التي نعيشها، إلا أنّنا نكرّرها بسذاجة ودون اعتبار أو اتّعاظ، فنحن نبكي على مقتل الحسين بن عليّ، وعلى إلقاء يوسف في الجبّ، لكنّنا نتنكر للأقربين وندير لهم ظهورنا ونواصل اللطم، وكأنّنا نكفّر بذلك عن أخطاء الماضي التي مازلنا نواصل اقترافها، ولا نعلم أنّ العودة إلى الإسلام الصحيح هي الحل "المئذنة تركض خلفي، ودهاليز البئر وغيابة الجبّ وبركة الشهيد والطفّ، وأقفال السّجن بيدي.. عطش الرّوح كيس مستقرّ في دماغي.. اللطم يفيض منّي ولا حيلة لي إلا أن أواصل الرّكض"[4].

---

[1] رحيل الطّيّار، ص16

[2] المصدر نفسه، ص36

[3] الشّعلان، سناء (2003)، **السّرد الغرائبيّ والسّرد العجائبيّ في الرّواية والقصّة القصيرة في الأردنّ (1970-2002)**، رسالة ماجستير (نشرت عام 2007 في عمّان: نادي الجسرة الثّقافيّ والاجتماعيّ)، الجامعة الأردنيّة، عمّان، الأردنّ، ص281

[4] ذات الودع، ص46

إنّ هذا الصّوت القادم من أعماق الماضي يقودهم إلى "فرج نافذة النّهار"، ولكنّهم يأبون إلا إغلاقها "يا ناس اسمعوني، اسمعوني.. خلف التّل رتل من ذئاب.. خلف التّل غابة من حراب.. اسمعوني.. ي.."[1]، الذّئاب تترصّد بهم ولا يريدون أن يصحوا من غفلتهم فالصّحوة تتطلّب تضحيات ليس بمقدور أيّ كان تقديمها فادّعاء الصّمم أسهل "يهرعون إليه من كلّ الأبواب: آذيتنا يا فرج فماذا تريد؟ لماذا أنت حيّ حتى هذه اللحظة؟ كلّ رفاقك مضوا وبقيت وحدك؟!"[2]، وستبقى هذه الحال حتّى نقوى على قتل التّبعيّة التي تسكننا " قال أحد الشّباب: الشّيخ لا يهذي، وفرج أهدانا الحقيقة، لكنّ الذّئاب التي تسكننا غطّت على صوت فرج.."[3].

## التّبعيّة للآخر:

إنّ التّبعيّة التي تتملّكنا ناتجة عن تلك الأفكار التي أعجبنا لمعانها في الغرب، فتلقفناها بعد أن ملّوا منها وصدّروها إلينا وقد أزعجهم خواؤها. ففي "نهاية كبّوت" يروي "كبّوت" قصّة مجده بصحبة الضّابط المغوار "جون"، وعندما بدأت أمجاده بالانحدار وأوشكت صلاحيته على النفاد، بدأت رحلته إلى المشرق "أيّها الكبّوت أرّشحك لرحلة طويلة...يقهقه الرّجل بحبور: سترافق أوّل بالة إلى المشرق"[4]، إنّ سخريّة الرّجل وردّة فعل الكبّوت المتألمة بشدّة من هذا الخبر تُظهر نظرة الغرب الحقيقيّة لنا، الغرب الذي لا يصدّر لنا إلا كلّ ما أراد التخلّص منه، ولا يسعى بذلك إلا إلى مكاسبه الخاصّة.

وتنتهي رحلة الكبّوت باندثار قيمته بعد أن تتلقاه الدّجاجات التي لا ترى منه إلا لمعان أزراره "جرّتني السّيدة مرّة أخرى إلى خمّ الدّجاج، فألقتني فوق الخمّ وجعلت أزراري ممّا يلي الدّجاج وهالت عليّ أكواما من الرّماد وروث البهائم، ولم أكن ساعتها إلا جثّة دفنت فوق الأرض...اقترب أحد الدّيوك منّي وراح ينقر الأسدين المتقابلين على واحد من أزراري، فسقط الزر بين أقدام الدّجاج"[5].

إنّ معظم هذه الأفكار الغربيّة يتلقفها جمع ممّن ادّعى لنفسه الثّقافة والعلم، يغرّه لمعانها المزيّف، ذاك الذي لا يراه إلا كلّ من اتّخذ من الغرب نبراسا، ولكنّهم لا يجيدون التّعامل معها أو فهم حقيقتها، أو حتّى الاستفادة منها بما يتناسب مع الرّوح العربيّة.

---

[1] فرج نافذة النّهار، ص17

[2] المصدر نفسه، ص17

[3] المصدر نفسه، ص19، 20

[4] رحيل الطّيّار، ص23

[5] المصدر نفسه، ص25، يُنظر ما كتبته رفقة دودين عن هذه القصّة: دودين، رفقة، **تمظهر الخطاب الأيدولوجيّ في السّرد في قصّة نهاية كبّوت لنايف النّوايسة**، صحيفة الرّأي الأردنيّة، 2001/6/29، ص7

وتظهر عدم صلاحيّة بعض هذه الأفكار للتّطبيق في قصّة "سلطان" و"الأستاذ صابر والطّبل".

إذ يبني القاصّ رؤيته في قصّة "الأستاذ صابر والطّبل" من خلال المفارقة، فما العلاقة التي قد تربط بين الأستاذ والطّبل؟، إنّها الأصوات الفارغة الجوفاء التي تلاحقها بلهفة أجيال متلاحقة من أبنائنا "كان الأستاذ يرفع صوته والطّبل يتعالى دويّه وآذان الطّلاب متّجهة إلى النّوافذ...قام الطّلاب جميعهم والتصقوا بالنّوافذ"[1]، إنّ هذه الأصوات القادمة من بعيد صارت قادرة بخفتها أن تسلب العقول، وتغطّي على صوت العلم حتى كاد يتلاشى "الأستاذ يضرب الطّاولة بكلتا يديه. ناقر الطّبل يضرب بعصيّتين فيخرج من الطّبل دويّ متلاحق. الأستاذ ينادي ولا مجيب. فتح أحد الطلاب باب القاعة وخرج. تبعته البقيّة"[2]، إنّها التّبعيّة للصّوت الأعلى، بغضّ النّظر عمّا يتكلم به، ومشي وراء الجموع دون أهمّيّة للطّريق التي تسلكها، أو الغاية التي تتّجه إليها.

ويشرع النّوايسة الباب لبعض الأمل، فالصّحوة لا بدّ أن تحدث والخير باق؛ لذلك نجد القصّة قد انتهت بعودة بعض من طلبته ممّن لم يغرهم نداء الطّبل معتذرين عن تأخّرهم وساعين لإكمال المسيرة "وقبل أن يغادر الأستاذ القاعة دخل طالبان من طلابه يلهثان من فرط التعب. كان في عيونهما اعتذار وفي رأسيهما المتدليتين ندم. أحاطا بالأستاذ صابر الذي ملأت وجهه ابتسامة فرح وخرجوا جميعا يبتسمون"[3]، وفي عودة الطّالبين إثبات لسيطرة العلم على الموقف، فكانت ابتسامة الأستاذ بحجم كسب المعركة في جولة واحدة[4].

وحين صدّرت الدّيمقراطيّة للشّعوب العربيّة لتطبّق عليها بصورتها الغربيّة، تحوّل الأمر إلى فوضى عارمة، فلم تكن الشّعوب قد هُيِّئت لاستقبالها، ولم تكن الصّورة التي أرسلت بها صالحة لمجتمعاتنا العربيّة، "كان ضجيج الطّلبة يخترق المبنى من كلّ المنافذ، ويداهم حالة الصّمت بتأججه المتعالي"[5]، حتّى من يفترض بهم أنّهم يقومون بتنظيمها يتنحّون جانبا ويتّخذون موقفا سلبيّا عاجزا "قال المدير بنفس المسؤوليّة: المبنى الآن بدون حراسة وحركة الطّلبة المائجة بعد الانتخابات ستولّد من المفاجآت ما يعسر مواجهتها"[6]. وعلى الرّغم من أنّ هذه "التّجربة الدّيمقراطيّة" طبّقت في "الجامعة" باعتبارها منارة العلم ومصنع الثّقافة إلا أنّ إخفاقها كان بيّنا،

(1) المسافات الظّامئة، ص54
(2) المصدر نفسه، ص54
(3) المصدر نفسه، ص55
(4) الهروط، علي، **المسافات الظامئة لنايف النّوايسة، إحساس بالفجيعة وتباعد بين الحلم واليقظة**، جريدة الرّأي الأردنيّة، عمّان، 1994/6/29 ، ص41
(5) ذات الودع، ص31
(6) المصدر نفسه، ص32

فأصحاب هذه التّجربة كانوا يتركون الفكرة العظمى ويلاحقون الترّهات، ففي القصّة تحوّلت فكرة الانتخاب إلى فكرة البحث عن سلطان الحارس "مرّ بنا طابور ملثم من الحرس، دحنون متحرّك يثير في النّفس الخوف والرّغبة في الهرب، متسلّحين بتكشيراتهم الحارقة ومشيتهم العسكريّة المضحكة.. سألهم المدير وهو يتّخذ سمة الجد: هل رأيتم حارس الرّئاسة؟"[1].

إنّ سلطان الحارس يمثّل الفئة السّاذجة التي يغرّر بها الآخرون، ويحملونها في لجّتهم دون أن يكون على وعي بما يجري حوله فيسير معهم حيثما ساروا، ولا يستطيع أن يتمالك نفسه إلا حين يعيده وعيه إلى الطّريق السّديد "استند سلطان ليثب واقفا.. وقال من فم معوج: نادوني الخبثاء وقالوا الرّئيس يريدك، صدقتهم، وتركت الباب مضطربا، فحملوني.. لا أراكم الله ما رأيت.. ولولا هذا الحبل المربوط لعلم الله أين سأكون.."[2].

وفي مثل هذه الأوقات التي ينبغي بها أن تعلي من شأن الأمّة، يصبح مصيرها في مهبّ الرّيح، وهو آخر ما يعنينا " الشخص المحمول يلّوح بيديه، كأنّه ينادي، كأنّه يحتجّ. أخرج العارف الثاني صوتا عميقا بالكاد نسمعه: الشخص المحمول يريد أن يقول شيئا لماذا لا نستمع إليه؟ ضحك المدير: أنت تفكر بمصير أمّة في شارع صاخب.."[3].

وتتجاذب المصالحُ الشّخصيّة للأفراد التّجربة الدّيمقراطيّة حين تُطبّق في البلاد العربيّة، فأيّ انتخابات تُقدَّم فيها المصالحُ الخاصّة على المصلحة العظمى الخاصّة بالأمّة أو بالوطن، على الرّغم من أنّ الخائضين فيها يتّخذون من الشّعارات الرنّانة ما يخدّرون بها أتباعهم، فينساقون خلفهم دون وعي.

## البحث عن مخرج:

إنّ الإنسان العربيّ مأزوم، ويتمزّق بفعل الضّغوط التي تحيط به من الدّاخل والخارج و تحكم حلقاتها حوله، ويعدّ "ميمدال" في قصّة "ليالي ميمدال المنشطر" نموذجا لهذا الإنسان "كنت فراشة هزيلة تحاول اختراق النّيران المسعّرة إلى الفضاء الأرحب، ويخفق جناحاي دون جدوى، يحملني الدّخان لكنّ ألسنة اللهب القاسية تستعيدني"[4]، فيأتيه التمزّق قاتلا له "ينشطر ميمدال إلى آلاف الأجزاء بغتة ثمّ يتوحّد بصورة مذهلة"[5]، يحاول أن يتجاوب مع ذاته ويفهمها لكنّه يجد

(1) ذات الودع، ص32
(2) المصدر نفسه، ص34
(3) المصدر نفسه، ص33
(4) خرمان، ص70
(5) المصدر نفسه، ص66

الضّياع بانتظاره "قالت الأنا: وماذا بعد؟ يعجب ميمدال من السّؤال ويباغتهم: ماذا بعد! أنتم ماذا تريدون منّي؟"[1]، يبحث عن ذاته وعن النّور والحقيقة لكنّه ينام حين يأتيه وقد لا يستيقظ "تستيقظ الشّمس وتضفر جدائلها و ميمدال ما يزال نائما"[2]، فقد جعلته الآلام أجزاء متنافرة، لا يدرك كلّ منها الآخر ولا يشعر به، فينسى اسمه وذاته، بل إنّه لا يستطيع التعرّف عليها حين يراها، ويغفو هربا من الواقع.

و"حمدان" يعيش آلام ميمدال نفسها، فهو متعب من ماضيه وجذوره، ومن الانتسابات العديدة التي تقيّده، وتفرض عليه انتماءات عديدة وواجبات لا تنتهي، ترهقه ويتمنّى لو استطاع التحرّر منها، "تقفز أمامه رؤى من رزم قديمة، متمازجة من أشتات صور متكسرة لطفولته، وهشيم أحلامه دسّتها الليالي في رأسه الصّغير، فأصبحت جميعها مجسّمات بلوريّة مخايلة تشقّ رأسه شقا، فيعلن أمام سيادتها الماحقة الانتساب للزقاق"[3]. وتخيفه هاوية الغرب، وربما كانت أشدّ ما يخيفه ويخيف غيره، على الرّغم من أنّ الطّريق الذي يقودنا للخروج منها نحفظه جيّدا: "الحافة الغربيّة من الزّقاق ممتلئة بالليل والوحشة والأفق المفتوح وتقود إلى هاوية سحيقة يتم التخلّص من قبضتها عن طريق دروب ضيّقة، ملتوية، محفورة في رؤوس النّاس والدّواب منذ الأبد"[4].

ويعلم حمدان أنّ الشّرق يحتضن الشّمس، وأنّ منه سطوعَ النّور وإشراقة الصّبح، ولو التفتنا إليه لتبيّنت لنا هذه الحقيقة، فالشّمس تتدحرج وتلج من "زوايا النّهار الشّرقيّة إلى صفحة السّماء"[5]. وسيبقى حمدان يتحسّس وجوده حتّى يأتي الصّباح "الصّباح قريب، وستشرق الشّمس من جديد"[6]، ذلك الصّباح الذي سيخلّصه من هذيانه حين يضيء له ولكلّ عربيّ الطّريق.

وكيف النّجاة من هذا الانشطار وقد صارت الأيدي تلاحقهم في أماكن رزقهم، وتعيث في أماكنهم ووجودهم فسادا، كما صوّرت قصّة "الخشّابيّة": "تقف سيارة كبيرة أمام البوابة الشّرقيّة للبابور وتحجز الرؤية ما بين عبدالله و محمّد، وينزل منها عمّال كثيرون، يقترب عبدالله ومحمّد منهم ويلاوصان من الباب، علامات الحسرة والانكسار تطغى على محيّاهما، يدور العمّال حول البابور ويقرّر كبيرهم أن يباشروا الهدم من الجهة الغربيّة"[7]، والجمع حولهم كبير، لكنّهم غثاء

---

(1) خرمان، ص69
(2) المصدر نفسه، ص72
(3) وشم الصّباح، ص8
(4) المصدر نفسه، ص8
(5) المصدر نفسه، ص11
(6) المصدر نفسه، ص13
(7) رحيل الطّيّار، ص66، يلاوصان: ينظران من خلل أو ستر، والبابور: هو آلة لصحن القمح، يتكوّن من قمع كبير، أسفله حجرا رحى كبيران، يدوران بواسطة أقشطة مرتبطة "بماتور". أمّا الخشّابيّة فهي غرفة من الخشب تكون قريبة إلى جانب البابور يُخزّن فيها القمح والطّحين.

كغثاء السّيل لا أحد يتقدّم لمدّ يد المساعدة أو مواجهة القرار، على الرّغم من أنّ البابور يمثّل في حياتهم شيئا أساسيّا، فهو مصدرٌ لإطعامهم وتوفير القوت الأساسيّ لهم "بيوت لا حصر لها، فرسان، إبل، ناس، ذابوا في الشّمس"[1]، بسرعة يفقد من حوله كينونتهم ووجودهم، ويبقى وحيدا يبكي على الأطلال.

ويبدو أنّ العربيّ صار يبحث عن خلاص وإن كان في غير موضعه، ففي قصّة "القرنان" نرى كيف صارت الشّعوب أبواقا لما يريده الآخر، تمضي فيه حتّى دون تفكير "أعترف أنّني في تلك اللحظة كنت لا مباليا، تلك اللحظة التي نطق فيها المذيع التّلفزيوني كلمة السّلام ثمّ توقف هنيهة.. وأخمّن أنّه ذكر قبلها حديثا طويلا لم أعره انتباها"[2]، فهي غدت "كالأنعام بل هم أضلّ سبيلا"، فيصوّرهم وقد نبتت لهم قرون وأذناب حين فقدوا إنسانيّتهم وعطّلوا عقولهم، وانساقوا مع التّيّار خوفا من الصّراع، "الحقّ إنّني ارتحت قليلا حين شاهدت الشّارع يزدحم بغابة كبيرة من البشر، تلمس أيديهم الجباه المستطيلة على شكل قرون، وعلى الأذناب"[3]، فليس الموقف الذي اتّخذه هو ما أراحه وأدخل السّكينة إلى ضميره، بل علمه بأنّه يسير مع الرّكب بغضّ النّظر عن الاتّجاه الذي يسير إليه.

ويشرّع الموت معوله فيهم، فيقفون أمامه عاجزين عن فهم ماهيّته، فكيف الاتّعاظ به؟ فبطل قصّة الصّمت يقف في المقبرة زائرا لوالده وأحد أصدقائه يناديهم ويعود معهم إلى الماضي، يحاول استحضار وجودهم ليتّكئ عليه بعد أن تنازل الكثيرون عن هذا الوجود "هكذا أنت يا إبراهيم تمسك بقدميّ ولا تطلقهما إلا بعد أن تسرد عليّ كثيرا من شجونك، بدءا من ضياع الأندلس وامتداد القدم الصّهيونيّة شرقا وغربا وانتهاء بهذا الهزال المزخرف والفقاعات المرصوصة التي تسمّى عربا"[4].

ويتألّم البطل حين يجد هؤلاء الأبطال الحقيقيين وقد أزاحتهم الذّاكرة دون اكتراث أو التفات لأمجادهم، فطبيعة المتخاذل تدفعه إلى أن يشيح بوجهه عن المناضل الذي يصارع لإيقاد شعلة الحياة، فهو سيُظهر لهم حقيقتهم مادام موجودا "نصف لوحة حجريّة بقي من الكتابة على وجهها

---

(1) رحيل الطّيّار، ص63، 64

(2) المسافات الظامئة، ص89

(3) المصدر نفسه، ص90، يرى خلف سلامة الفقراء أنّ ميل الأديب إلى الكتابة في أدب الأطفال قد أوحى له بهذه الغرائبيّة في إيصال الفكرة، وأرى أنّ طبيعة الفكرة هي التي فرضت هذا الأسلوب، فهو يرى أنّ الاستسلام والسلبيّة للشخصيّات في القصّة يتنافى تماما مع الطّبيعة العربيّة والإسلاميّة التي تمتلئ بالعزّة والأنفة والكرامة. انظر: الفقراء، خلف، **نايف النّوايسة أديبا**، ص29.

(4) المصدر نفسه، ص63

أنصاف كلمات: المرحوم الشّهيد إبراهيم. حتّى في موتك يا إبراهيم تضطهد! كنت صوتا قلقا في نجوى المتخاذلين، تشدّ آذانهم بالنّكات حين لا تتحمّل عقولهم الصّغيرة صوتك القلق"[1].

إنّ المشكلة الحقيقيّة تكمن حين يصبح الموت لحظة منفصلة عمّا بعدها وما قبلها، نقطة يطول الوقوف عندها ببلاهة، يمجّد فيها مكان الدّفن وشكله وما يرافقه من هالات مصطنعة يُحاول فيها إضفاء القيمة على ميّت لم يترك لهذه الأرض إلا جسده المسجّى "أمام الموت لا يسال من أنت، يلغى انتساب الإنسان وتفجّر عراقته فلا يسأل إلا أين أنت وكيف صرت"[2].

ولا يجد الكاتب سلواه إلا في الرّاحلين ممّن حملوا الهمّ نفسه، فنجده في قصة "رويدك أنا هنا" يستحضر نجيب محفوظ في الأماكن التي شغلها وكتب عنها "رويدك! فأنا أواجه الكرسيّ الذي يشتاق إليك.. اقترب منه.. أعبّ من وجوه النّاس نفسا فيأتيني من سحيق الذّكريات صدى.. روحك تحوم في المنطقة...حاصرتني كلّ النّظرات المتسائلة، فهربت إليك بأوراقي التي تنتظر، وحرّرت نفسي في زاويتك من أعمدة الملح التي تجثم فوق روحي وفككت عقد الكلام ولؤم الأسئلة.."[3].لقد حمل نجيب محفوظ الهموم الكبرى على عاتقه كما حملها الكاتب، فتلاقت الأرواح على الدّرب نفسه، الذي كاد يجفّ من ريح الخواء.

## قضيّة فلسطين:

تعدّ قضيّة فلسطين القضيّة الأهمّ في وجدان كلّ عربيّ، وقد كان لها دورها في إذكاء مشاعر العرب نحو آفاق المطالب القوميّة. وقد كان الأردنيّون ومنذ ظهور قضيّة فلسطين الأكثر التصاقا بها، والأشدّ ارتباطا بها. وقد شكّلت القضيّة الفلسطينيّة بعدا واضحا في الأدب الأردنيّ، وتحديدا للأدباء الذين عاشوا القضيّة وعانوا من آثارها الكبيرة وكان منهم أديبنا النّوايسة[4].

يمجّد النّوايسة الانتفاضة في قصّة "سارية الحجر"، فجميعنا معهم نشدّ على أيديهم بأرواحنا، وكلّ ما في هذا الكون سيُسخّر لهم، عندما تزلزل صرخة الحياة الأرض، وتُسمع أفعالهم العالم "أنت أيّها الموغل وراء النّجوم تحسبها وتلملمها في كفّك الحجريّ.. الرّيح معك، والطّوفان بين يديك يتطوّى وجناح الملك يفقأ ـــ برمشة عين منك ـــ عيون الخنازير، ثمّ يمسح الوجه الرّماديّ من أثر القدم الهمجيّة"[5]. وستكون نهاية التغريبة على أيديهم، التّغريبة التي فقدت فيها الشّعوب

---

(1) المسافات الظامئة، ص62، 63
(2) المصدر نفسه، ص65
(3) فرج نافذة النهار، ص31
(4) انظر: المجالي، محمّد، **دراسات في الأدب الأردنيّ المعاصر**، ص99
(5) خرمان، ص42

احترامها لذاتها "دحرجت الحجر عبر المنحدر.. يهوي الحجر، ويجرّ معه سيلا من الحجارة. فعل صديقي مثل فعلي. تحوّل المنحدر إلى قطعة متهاوية"[1]، إنّ المنحدر يتلاشى بين أيديهم، ولا يبقى أمامهم إلا المُرتقى الذي سيسلّمهم الشّمس ليقبضوا عليها بأرواحهم.

وستمضي الأجيال على هذا الدّرب، وستصنع ما لم نصنع حتّى ينجلي الليل وينفلق الفجر "أريتها الحجر، وقلت: إنها هي التي أبحث عنها، تلك الزّلطة التي التقطتها من شواطئ الأطلسي، سرقها هذا القزم ظانّا بها شيئا. خطفها ابني من بين يديّ ورماها بعيدا وقال: طالما أنّك لا ترى فيها شيئا فلا فائدة من وجودها هنا"[2].

ويُلاحظ أنّ هذه القصّة جاءت على شكل مقاطع مرقمة، حملت كلّ منها فكرة رفدت الفكرة العامّة. وقد استطاع هذا التّجزيء أن يحمل ما لا يحمله النّصّ الواحد، الذي كان سيبدو عاجزا عن حمل الرّؤية، كما استطاع أن يوسّع رقعة المكان وينوّع في أشكاله، بما يتلاءم مع اتّساع صدى القضيّة، التي لم تكن يوما متعلقة بشعب أو بقطر.

وتغدو قضيّة فلسطين في قصصه قضيّته وقضيّة كلّ عربيّ مسلم، فهو يقسم على المضيّ والتمسّك بحقّه ورفض التّطبيع، كما في "دمعة أبي طليب" و"العقرب". فأبو طليب يرفض أن يحيا حياة طبيعيّة خارج وطنه، بل يريد أن يبقى جحيم الذّكريات مستعرا في داخله حتّى لا ينسى "هذه هي المرّة الثّانية التي أدخل فيها فرنه، تقودني رغبة جامحة لم أتمكّن من تحاشيها منذ سنين، تملأ عينيّ ثقة غير محدودة، لقد أردت في المرّة الأولى بعثرة مكنونات نفسه فلم أفلح لأنه اعتصم بالصّمت ولازم بيت النّار لا يبارحه حتّى أنّي غادرت فرنه ــ في تلك المرّة ــ مذهولا متحيّرا"[3].

ولأنّ النّسيان هو العدوّ، فإنّ أبا طليب سيُبقي الماضي يقظا في روحه، وسيسترجعه في كلّ لحظة كما لو كان يعيشه الآن "الرّصاص يخترق الآذان. الرّصاص يحاصر الجدران. يخرج والدي.. ولم يعد...ينشج أبو طليب بصوت مسموع ويخطو أمامي بتثاقل. وكنت أتبعه: رصاص كثير مزّق صدر والدي، دمه ملأ الحاكورة القريبة.. حملتني والدتي وتسللت بي بين الشّجيرات، والدّور والحواكير المتناثرة..."[4]، ويلاحظ استخدامه للفعل المضارع في بداية حديثه، كما لو كان يتحدّث عن موقف يراه أمام عينه. وكيف ينسى وأمل العودة لا يبارح مخيّلته "أشعل أبو

---

[1] خرمان، ص44

[2] المصدر نفسه، ص46، 47

[3] المسافات الظامئة، ص56

[4] المصدر نفسه، ص60

طليب سيجارة، قلت له ببراءة: ابن لك هنا بيتا مشابها لبيتكم هناك. ألقى سيجارته بعصبيّة وداسها بقدمه وصوّب إلي نظرة لا تخلو من عداء، وقال كانفجار: لا، لا، لا،...ومضى يسبقني إلى فرنه وحركات يديه ورأسه تقول معه: لا، لا، لا"[1].

ويحمل النّوايسة هذه القضيّة مرة أخرى في قصّة "العقرب"، إذ يفقد البطل كينونته وذاته بفقد وطنه، فيغدو نكرة لا يتبيّن ملامحها أحد "من أنا! لا يعرف من أنا إلا هذا الليل وبيادر البراكيّات المتناثرة أمامي."[2]، ويبقى يصارع بحثا عن هذه الذات المفقودة "كان السّائق يردّد: ما عدنا نساوي شيئا، كلّ شيء ذهب ونحن من الأشياء الدّاهبة.. لا، لا أوافق السّائق فهو مخمور، وماذا أتوقع من شخص مثله، أنا لا أرضى أن أكون من هذه الأشياء"[3].

ومع تكالب المحن عليه واشتدادها يرفض الاستسلام "لو أنّني ما ولدت لكان أفضل...ملّني الليل مثلما ملّني النّهار، انقطع ما بيني وبين النّوم، أولادي! كم تمنّيت أن أرى أجسامهم وهي تنمو"[4]. كما يرفض أن تكون "البراكيّة" ملاذا له؛ فهي تمتصّ آخر قطرات إنسانيّته "ولكنّ البراكية تقترب منه فتزداد نظراته انكسارا في تحوّل وجهه إلى مجرّد لوحة لطّختها خطوط متداخلة. يده المرتجفة تدفع الباب التنك، يفاجأ بالليل يحتلّ كلّ زاوية في البراكية"[5].

ويبلغ السّيل الزّبى حين يتسلل عقرب إلى ظهره وهو يحاول النّوم في ذلك المكان، لكنّها كانت كفيلة بأن يتّخذ قراره "انحنى على فراشه وطواه وأعاده إلى الكيس.. آخ من هذا الوطن الذي يملأه الليل والعقارب.. لا، لا، أنا صاحب قضيّة! لكن يا ربّي متى أجد وطني؟...كيسه فوق ظهره والطّريق الهابط من الشلالة باتجاه الشاطئ يموج بالليل والعقارب والأسئلة. ما عدت أدري لكن سأواصل السّير"[6].

لقد عاش العرب بعد الأحداث التي عصفت بفلسطين أوقاتا عصيبة، تقوقع فيها الكثيرون على ذواتهم، إلا أنّ توالي "اللسعات" أيقظتهم بعد ذلك ليواصلوا الطّريق، أو ليتّخذوا طريقا آخر بعد أن أتعبهم المضيّ في طريق النّضال.

---

[1] المسافات الظّامئة، ص61
[2] وشم الصّباح، ص66
[3] المصدر نفسه، ص66
[4] المصدر نفسه، ص67
[5] المصدر نفسه، ص68
[6] المصدر نفسه، ص71

وقد شغل الاهتمام بالقضايا القوميّة مساحة واسعة من قصص النّوايسة ــ كما بدا واضحا ممّا سبق ــ، فالكاتب يحمل رؤية قوميّة بحجم أحلامنا وحجم همومنا، التي ما كانت لتتركنا حتى تذرونا رمادا، ربما يلامس أعداءنا يوما فيعميهم ويدفعهم لأن يتركوا مساحاتنا خالية لنعيد فيها بناء أنفسنا من جديد.

## المبحث الثّالث: الوطن

للأوطان في الأرواح كيان، تتشبّث جذوره بالأرض وتصل بنا إلى السّماء، تنعقد به ولأجله الآمال، وتغدو الأنا متماهية مع ذرّات رماله، تحملها معها حيثما ارتحلت حياة تورق الرّوح بها إذا ما افترستها أنياب الاغتراب. ومهما حجبت أسداف الليل رحماته عنّا إلا أنّه يبقى شمسا يبدّد ضّياؤها عتمتنا وتبثّ في أوصالنا ماء الحياة.

ويكتب النّوايسة للوطن معاتبا له ومستمطرا بعض العطف منه في قصّة "الفخ"، فهو ممّن لا يحيا إلا بتنسّم هوائه، فكيف له يقبل القدح في وطنيّة أحد أبنائه ليسمّى خائنا؟ "أصابع المحقق تعلّم على خدّي، والدم ما يزال ينزف ويلطّخ وجهي...كان حولي خمسة أو ستة، وأميز ما فيهم كروشهم المتدلية وصدوغهم الحليقة الباردة، بصقت رفصني أحدهم وقال: يا حقير أنت مخبأ في قشورك، ما كنّا نعرف أنّك هكذا"[1]. لقد كانت السّذاجة والطّيبة هي تهمة البطل الوحيدة، فلقد أُوقع به على حين غفلة منه، وهو "قرويّ غِرّ"[2] لا يدرك من قذارة المدينة شيئا.

وفي قصة "عناقيد الدود" غصّة تُظهرها المفارقة، فالمرأة وسائق الحافلة والعامل في المحطة بكلّ تجاوزاتهم العرفية والأخلاقيّة والدّينية لا توجّه لهم أي تهم "حرّك السّائق الحافلة بطيش ، فاستسلم الرّكاب لهذه الغضبة...لاحظ عمر أنّ بعض الرؤوس صارت تنوس كقناديل بين يدي الرّيح والأخرى استقرّت على صور مختلفة، إلا رأس امرأة شقراء غادرها الشّباب فلطّخت وجهها بمزيج صارخ من موادّ التّزيين فبدت حالة فريدة في الحافلة، أبرز ما فيها أنّها إذا أرادت أن تتطلّع في مرآة صغيرة تحملها، تراها تحملق في من حولها...توقفت الحافلة عند محطّة وقود، كان عامل المحطّة يسترق النّظر إلى السّيدة ويأكل وجهها بعينين جريئتين"[3].

أمّا عمر الشّاب المثقف الملتزم يصبح متّهما، ويُقبض عليه لأنه كان يحمل مجموعة من الكتب، وكأنّ العلم والثّقافة صارا مرادفين للجريمة " عين الشّرطيّ الآخر كانت قلقة ومتشككة

---

(1) ذات الودع، ص54

(2) المصدر نفسه، ص53

(3) خرمان، ص21، 22 بتصرّف

فوق الكتب، مدّ يده إليها في حين كان الشّرطيّ الأول يقلب جواز سفر عمر، وقرأ الآخر بصوت مسموع: بابلو نيرودا، أبو الحسن النّدوي، مالك بن نبي، إميل حبيبي وقال لعمر: لكل هؤلاء تقرأ...ثمّ حمل الكتب وانتظر زميله الذي أنهى التفتيش للتوّ، ثمّ أشار لعمر أن ينزل"[1].

ويعود إلى الوطن بعد غياب طويل في "أرصفة الصمت"، يمشي في شوارعه مداعبا الذّكريات، وساكبا حنينه إلى الماضي فيها، ولكنّه يخشى من أن يتنكّر له الوطن ويمحوه من الذّاكرة فيغدو المصاب عظيما "يا هذا السّيد المتربّع بين عيني أنا الآن ممتدّ فيك حتى البرزخ.. فماذا تقول لأرصفتك المصروفة عنّي؟ هل تتذكّرني يا كبير؟! أخشى أن تبادرني بهزّة رأس تسحقني.. أنا أذكرك.. كان الفجر نديّا، والصّباح يبترد على هوينى الشّمس"[2].

وتزداد مخاوف الكاتب من هذا التنكّر لأنّ الوطن صار يضيق بمثله، فبعضهم لم يترك لأمثاله مساحة فيه، ففي قصة "وجه آخر لليل.. وجه آخر للنّهار" فوجئ مصطفى في أثناء قيادته للسيّارة باصطدامه برجل وعلى الرّغم من أنّ السيّارة كانت شبه متوقفة ممّا يعني أنّ الإصابة لم تكن شيئا يذكر، إلا أنّ سوء حظّ مصطفى جعل هذا الجسد المترنّح اللاواعي شخصا مهمّا لا يقارن الخطأ معه بأي خطأ "ونحن في هذه اللحظة الرّهيبة تجمّع حولنا عدد كبير من المارّة وأصحاب السّيارات، وطلبوا سيّارة إسعاف...عرفوا الشخص المصدوم فارتحت لكلامهم وهم يحثّوني أن أسرع لتسليم نفسي للشّرطة"[3].

ويظهر في قصّة "القميء" منهزما أمام ذاته حين يجدها تلوك الصّمت بحضور هؤلاء "قذفتهم بالحجارة، وما كانت حجارتي تصل ركبهم...إلى متى أظل قريبا من الأقدام، يا ويلي من عالم الكبار"[4]، إنّهم يصادرون إنسانيّته ويسحقون حريّته، وهم فقط من يملكون الحقّ في الحياة "فتح عينيه فجأة على قهقهة فاجرة أطلقها الرّجلان/ الكتلتان اللحميّتان، وقال أحدهما: كأنّ هذا المخلوق نائم؟! إنّه ينام مثلنا.. يا إلهي كم يستوعب هذا العالم أخلاطا لا حصر لها"[5].

---

(1) خرمان، ص24، 25 بتصرّف
(2) فرج نافذة النهار، ص23
(3) المصدر نفسه، ص19
(4) المصدر نفسه، ص24 بتصرّف
(5) المصدر نفسه، ص24

إنّ صمتنا على أمثال هؤلاء ما هو إلا تخلّ عن الوطن، وتركه مستباحا ممّن لا يرقبون فيه إلا ولا ذمّة "في قناعته أنني فرقعة صوت وحسب.. منذ عشرين سنة وأنا هكذا...في عالم الصّراع لا مكان لأمثالي فإمّا أن تصل إلى ما بعد الرّكبة وإلا فلا.."[1].

وتنتهي القصة على وقع ترداد البطل لكلمة "أنا"، بعد أن استطاع بإرادته وصدق انتمائه أن يتخلّص من شرورهم، ويضع لجشعهم حدّا "رفعت قامتي المختصرة وبالكاد تصل إلى خاصرة أقصرهم، لكنّني رحت أطعنهم واحدا تلو الآخر.. لم أكن أصدّق أنّ أمعاءهم كانت تندلق فوقي ودمهم يدلف على وجهي.. دمهم يغرّقني.. أنا الآن في وردة من دم، أبتسم." [2]

ويبقى مسكونا بالوطن ويشتاق له مهما أغرته الدّنيا وتزيّنت له، ففي قصّة "وداعا يا دانوب" يحمل الكاتب حنينه إلى النّهر ويسكبه فيه، علّه يحمله في جريانه إلى الوطن "حبال قلبك أوتادها عندي، تأتيني وتذهب كلّ مساء وأنا أواصل الرّكض من أقاصي الأقاصي صوب الجنوب"[3].

ويبكي بحثا عن وطن؛ فلا هو يجده في الجنوب ولا في فيينا، فبعد أن طوى سنين يدرس فيها خارج وطنه وجد نفسه ملفوظا خارجه، على الرّغم من أنه لم يفارق شعوره لحظة "وفي كلّ مرّة يراجع نفسه فيها تقفز العودة إلى الجنوب إلى واجهة الشّعور فيرجئوها إلى حين، وبدلا منها يأخذ إجازة قصيرة قد يقضيها في بلاد الشّمس والبيادر، وقد يقطع الإجازة ويعود أدراجه لأنّه لم يقدر على التّواؤم حتّى مع بلاده"[4]، وحتّى فيينا أصرّت أن تتعامل معه بعنصريّة وتتنكّر للخير الذي قدّمه لها "أعرف أنّ ليل فيينا مثل أيّ ليل أوروبي لم يعد يطيق لونك فراح يطاردك في الحارات والأزقة.. وتعرّضت ليلة البارحة لمحاولة قتل من عصابة عنصريّة وجئتني مودّعا"[5]، فيحمل روحه المتعبة ويعود فيها إلى الوطن "فلا يجد في الخاطر إلا رائحة قريته فيقرر العودة"[6].

وكيف لا يعود وقد تبلغ به الحاجة إلى كرامته وعزّته حدّ الموت، كما في قصّة "السّيل والنّمل"، فعائلة البطل اضطرّت لترك بيتها بعد أن داهمته السّيول، وصار يخشى سقوطه "حين هوت أول حجر من زاوية دارنا الجنوبيّة رأيت السّماء، عفوا الغيوم التي غطّت السّماء تعانق

[1] المصدر نفسه، ص25
[2] فرج نافذة النهار، ص26
[3] وشم الصّباح، ص80
[4] المصدر نفسه، ص82
[5] المصدر نفسه، ص83
[6] المصدر نفسه، ص83

جورتنا العتيدة المسترخية تحت القنطرة فداخلني شعور بالخوف من هذا العناق القاتل..."[1]. وعلى الرّغم من أنّ الغرفة التي منحت لهم ليقيموا فيها كانت حلما "أدرت عيني في أرجاء الغرفة التي طرأنا عليها...أعرفها من الخارج تماما وكم تمنّيت أن أدخلها لأرى سقفها وأرضيّتها وأطل من نافذتها على الشّارع"[2]، إلا أنّ الأشياء عندما تفرض فرضا تصبح ثقيلة على النّفس، وتغدو حبسا "الحريّة أمر لا يخضع لوجهات النّظر فهي قضيّة مصيريّة، وأنا في هذا السّجن القسريّ أحاول اختراق الجدران والانتفاض على السّقف والانسياب من خلل الباب"[3].

ويأتي الحلم في هذه القصّة ليعمّق الصّراع داخل نفس البطل الذي يتوق للعودة إلى وطنه مهما كانت مصائبه، فخارجه حتّى أضعف المخلوقات تقوى عليه "فتحت عيني فرأيت نفسي محمولا كالنّعش على أعناق خلق من النّمل تتّجه بي إلى مكان ما"[4]، فيندفع متحدّيا الصّعوبات ليصل منزله مهما كان الأمر "فتحت الباب بحذر شديد وقفزت فوق الثّلج مثل قطّ رشيق.. قذفني باب الحوش المفتوح إلى الشّارع.. لا أحد غيري إلى مشاهدة شارعنا الذي تغوص فيه إلى الرّكبة.. يتدفق فيه الماء والقصل والطّين.. الوحل يشدّني إلى القاع والرّيح تصفر في أذني وصبيب المطر لا يتوقف لحظة.. اجتزت الشّارع فدبّت في روحي حياة جديدة وهمّة متحدّية.. اخترقت باب حوشنا المفتوح الغارق في الوحل وتوجّهت إلى باب الدّار"[5].

ويلاحظ أنّ الوطن في قصص النّوايسة احتلّ مساحة محدودة مقارنة مع القضايا القوميّة التي شغلت حيّزا واسعا منها، وكأنّ الوطن الأكبر هو الأهم، وبصلاحه يصلح الوطن بمفهومه الأضيق. كما يلحظ أنّ المكان في قصص النّوايسة مفتوح وكأنّ الوطن ليس هو تلك المساحة الضيقة، بل هو تلك المساحات العربيّة التي تنادينا لنعيد لها وحدة جسدها الممزّق.

**المبحث الرّابع: المرأة**

يعدّ عالم المرأة للرّجل لغزا يسعى إلى فكّ طلاسمه في رحلة صعبة تبوء بالفشل في أغلب الأوقات، فالمسافات التي تفصل كوكبها عن كوكبه لا تقلّصها إلا دفقات العواطف؛ ولذلك لم تكن المرأة محور قصة النوايسة إلا في كل من "الحافلة"، "البرقع والتّحدي"، "حمدة"، "دليلة". أمّا

(1) خرمان، ص55
(2) المصدر نفسه، ص53
(3) خرمان، ص55
(4) المصدر نفسه، ص60
(5) المصدر نفسه، ص61، 62

معظمها المتبقي فقد كانت تظهر ــ في الغالب ــ شخصيّة ثانويّة إلى جانب الشّخوص الأخرى في القصّة.

وفي القصص الأربع التي كانت المرأة محورا فيها، يصوّرها النّوايسة ترزح تحت وطأة الظّلم وتطلب الخلاص منه، وكأنّ المرأة في مجتمعاتنا لا تُحمل على سبيل الذّكر إلا بألم يصبّ فوق ضعفها فيحيلها نموذجا تأتي على ذكره الألسن.

ففي قصّة "البرقع والتحدّي" تظهر شخصيّة عزيزة التي خرجت من بيتها تطلب من يسمع شكواها حتى وإن لم يستطع إنصافها، فهي لم تجد قلبا يرقّ لحالها أو يجد فيما تعيشه ألما، فحالها كان نمطا تعيشه النّساء جميعهنّ حولها ولا يرين فيه بأسا ولا ضيرا.

خرجت عزيزة متعبة من ظلم الزّوج والأب ملتجئة إلى أحد الشّيوخ لعلها تجد عنده السّلوى "أكرهني والدي على الزّواج من ولد عمّي الذي يعاملني كالدّواب لا بل أقسى، وشجّعه سكوت أهلي وعدم اكتراث أهله على التّمادي وقصدت لحيتك الغانمة لتجد لي مخرجا.."[1]، وقد فتّقت قصّة عزيزة جروح نساء أخريات كنّ يستمعن إليها وهي تسرد قصّتها فشاركنها البكاء، على الرّغم من أنّ قصصهنّ قد تكون أشدّ إيلاما من قصتها.

ولم يتوقف ظلم عزيزة عند هذا الحدّ، بل إنّ كثيرا من النّساء أنكرن عليها احتجاجها وشكواها في إشارة إلى أنّ هذا الواقع الذي تعاني منه المرأة تشارك في صنعه برضاها عنها واقتناع الكثيرات بوجوبه "امرأة مسترجلة في حيّ الشّيخ إبراهيم تسرّب صوتها إلى الشّارع: نسوان آخر وقت، لا أب قادر على ردعهن ولا زوج يملأ عيونهن...الواحدة فينا كانت تربط مع الدّواب وتدرس القشّ مع الحمير ولا تقول أخ..."[2].

ولم تكن عزيزة ترغب في أكثر من أن تصرخ فيسمع صداها، فعندما أظهر لها الشّيخ إبراهيم تعاطفه معها ورغبته في أن يساعدها تهلل وجهها فرحا ولم تعد الدّنيا تتسع لسرورها "قولي للشيخ فالح إنني سألتقي به في قرية الطّيبة، توكّلي على الله يا ابنتي. ابتسمت عزيزة من الشدق إلى الشدق كما لو أنها تبتسم لأول مرّة. لم تبال كثيرا بهمسات المتطفلين. داخلها شعور خفيّ بالسّرور فودّت لو تزغرد، لكنّها خطت بهمّة فتيّة"[3]، ولكنّها لم تعد إلى قريّتها لتنقل الرّسالة وإنّما توجّهت إلى الطّبيعة تتأمّلها للمرّة الأخيرة بشكلها الجديد ثمّ غادرت الدّنيا مبقية

---

[1] المسافات الظامئة، ص20
[2] المصدر نفسه ، ص29
[3] المصدر نفسه ، ص24

برقعها خلفها ليبقى يلاحقهم ويشكّل عامل تحدّ لهم ولأفعالهم الشّنيعة[1]، ويدلل على وحشيّتهم التي ما كانت لتختلف عن وحشيّة ذلك الضّبع الذي تربّص بها "لأسنان الضبّع صوت معروف، وشكلها القبيح يوحي بالموت.. عزيزة لا تملك إلا الزّحف على مؤخرتها. أحسّت أنّها على حافة منحدر، الضّبع بشكلها القبيح ومخالبها البارزة تلحق عزيزة، تهوي عزيزة.. المنحدر يبتلعها"[2].

إنّ موت عزيزة في هذه القصّة كان أمرا حتميّا، فالظلم الواقع على المرأة لم ينته بعد، ولكنّ المطالبة بزواله والانتفاضة عليه صارت تجد صداها واضحا وتحديدا في الأجيال اللاحقة.

وقد لجأ الكاتب إلى المفارقة في هذه القصّة ليعمّق الفكرة التي أراد إيصالها، فالشّيخ إبراهيم ذو المكانة العالية المهيبة في المجتمع كانت بعض سلوكاته تحمل الكثير من التّجاوزات الأخلاقية والدينية، وعلى الرّغم من ذلك فهو لا يوضع موضع اللوم لأنّه رجل "عباءته وجلسته المهيبة يزيدانه كبرياء كأبي الهول، لا يتحرّك فيه إلا عيناه اللتان استقرّتا على جسم عزيزة"[3]، حتى زوجها ووالدها لم ير المجتمع في تصرّفاتهم خطأ، أمّا عزيزة تلك التي جاءت محتشمة تدافع عن حقها دون أن تتخلى عن حيائها فقد ارتكبت جرما عظيما في نظر المجتمع.

وفي قصّة "حمدة" وجع آخر لظلم ذوي القربى للمرأة، فحمدة اليتيمة التي تربّت في بيت عمّها تلاقي من المهانة والذل ما يعجزها عن الاستمرار في الحياة، إذ يتوسّم فيها عمّها عقلا وحكمة، فلا يروق له ذلك وهو الذي يرى في المرأة وسيلة لراحته "آه يا حمدة لو تعلمين لحظة مات أبوك وأنت تلعبين بشاربيه، ويأخذك عمّك ويزرعك نبتا هامشيّا في حريمه!! كنت تصرخين الليالي الطّوال ولا يليك منه إلا الكفّ على خدّك، كنت نشازا أيتها الوردة حتّى وأنت تحفظين جزء تبارك في بيت الخطيب، وكنت تقرأين لعمّك تغريبة بني هلال، وحين تغلطين يبصق في وجهك .. ولمست العمّة منك ذكاء فوسوست لعمّك ما وسوست، فألقاك في الدّروب والمهانة تطاردين الآفاق ووجوه النّاس.."[4].

وتنتصر حمدة لإنسانيّتها حين تختار الموت، وتشقّ منه طريقا لعلّ هناك من يمكنهنّ السّير فيه فيصلن إلى ما لم تصل إليه.

ويعدّ الطّلاق في مجتمعاتنا من أقوى الأسباب التي توقع الظّلم على المرأة، إذ تصبح بموجبه المرأة المطلّقة ملومة على الماضي، تلوكها الألسنة والعيون في الحاضر ويحكم على مستقبلها

(1) المجالي، محمّد، **دراسات في الأدب الأردنيّ المعاصر**، ص49

(2) المسافات الظامئة، ص31

(3) المسافات الظامئة، ص19

(4) المصدر نفسه، ص48

بالزّوال، وليلى في قصّة "الحافلة" ذاقت هذا الوبال وعاشت به بعد انتهاء علاقتها الزّوجيّة، وأرادت أن ترسم لنفسها حياة جديدة تنفض فيها عن كاهلها غبار الماضي، إلا أنّ العيون التي كانت تحاصرها وتنتظر سقوطها في أيّ لحظة جعلتها تتعثّر وتعيش في محاولات دائمة للهروب "وأذكر أنّها قفزت إلى باب الحافلة كالخائف، استرقت منها نظرة لأتملّى هيئتها فقد بدت بشعرها الأشقر المنثور على كتفيها ببنطالها الضّيق المزنوق وزينتها الطّارئة أقرب إلى مخلوق طارئ على وسط متجانس"[1].

إنّ المرأة المطلّقة في مجتمعاتنا تصبح في نظر أصحاب النّفوس المريضة فريسة يسهل اقتناصها بضعفها الذي تصنعه جروحها المتتالية من تجربتها التي تبقى ندوبها بيّنة فيها لكثرة ما تفتّقت "أحد الزّملاء ويشاركني معرفة ليلى يبادلني النّظرات من المقعد المجاور.. كان يتابع كلّ حركة من حركاتها.. ويؤشر بيده لها كلّما وقعت عينه على عينها.. إنّه يعيش عالمها بكلّ تفاصيله وأدركت أنّه وهب كاميرا دقيقة في عينيه ليسجّل كل خصوصيّات ليلى المباحة"[2].

وتمثّل دليلة الفتاة الغجريّة نموذجا للإغواء بقصد رفض ومواجهة المجتمع الذّكوريّ في عقر مكانه المقدّس؛ إذ استطاعت أن تجذب انتباههم وتلفتهم عمّا فيه في أثناء تأديتهم للصّلاة في المسجد.

وعلى الرّغم من أنّ قضايا المرأة لم تعالج إلا في القصص السّابقة، إلا أنّ المرأة بشخصها ظهرت في معظم قصص النّوايسة بدرجات حضور متفاوتة، واضطلعت بأدوار أكثرها كانت ثانوية.

وقد كان نموذج المرأة الزوجة هو الأكثر وضوحا وبروزا بلا منازع، وقد كانت في المجموعات الأربع الأولى تظهر على استحياء بإضاءة خفيفة تظهر فضلها ودعمها ومؤازرتها، وربما كان متلائما مع عطائها الموصول في الخفاء لزوجها الذي لا تريد منه إلا أن يكون نجما في سمائها.

ففي قصّة "الممرّ" لا يستطيع البطل أن يحيا دونها؛ فهي تمثّل له الأمل والحياة وهو في انتظار الاطمئنان عليها يشعر أنّ حياته توقفت "لو ماتت.. فكرة سوداء داهمتني. طردتها من

---

(1) وشم الصّبّاح، ص72

(2) المصدر نفسه، ص77

دماغي.. لو ماتت، فعلا لو ماتت، لا، لا، غباء مناقشة هذه الفكرة"[1]، وكأنّ حتميّة الموت تتلاشى حين يتعلق الأمر بفقد زوجته.

وفي قصّة "دمعة أبي طليب" تمثّل الزّوجة رمز الصّبر والوفاء؛ "زوجة أبي طليب إنسانة هادئة فاضلة تلازم زوجها حتّى لا تكاد تذكر أبا طليب إلا ويقفز من الذّاكرة صورة لزوجته"[2]، فهي الأقدر على فهمه ولذلك كانت تضيق ذرعا بمن يسبّب له ضيقا "اكتشفت أنّها تراقبني بصورة مربكة"[3]، وكذلك هي في قصّة "عناقيد الدّود" صابرة محتملة ترضى بالقليل: "يؤمن عمر أنّ زوجته لن يتغير لونها حين تجد أن محتويات الورقة الصفراء سقطت من ذاكرته، كانت رغبة قديمة بالمخللات والمحلب وحقيبة يد جديدة...قال لنفسه: يا لزوجتي الصّابرة ما رأيتها يوما إلا باسمة"[4].

وقد كانت هي الأمّ والزوجة في "السّيل والنّمل"، وكان لها دور كبير في استمراريّة حياة عائلتها التي داهمها السّيل وأفقدها منزلها "كانت والدتي تتحرّك بنشاط وكأنّها امتلكت قصرا يحتاج إلى ترتيب سريع خشية طرّاق ليل، وأسفرت حركتها عن محاولة إعداد إفطار"[5]، وفي "يبقى الرّأس" كانت تؤدّي دورا مهمّا لم يستطع الأبناء أن يتبيّنوه فكل القوّة كانت تتمثّل في نظرهم في شخص والدهم .

وصار حضور الزّوجة ملازما لزوجها في المجموعتين الأخيرتين "وشم الصّباح" و"فرج نافذة النّهار"؛ إذ صارت تظهر جنبا إلى جنب مع زوجها في الأحداث في قصص "شجر الوقت" و "الحوت" و "طفطف" و"الحافلة" و "حنّاء القلب" و "الصّندوق"، إذ كان يبدو دائما هو الأقرب لها والأقدر على فهمها حتّى وإن توقفت الكلمات "المهم عندها ان تخلص من هذه السّاعة الرّهيبة.. أعرفها جيدا.. آه كم أشفق عليها وهي منكمشة في زاويتها "[6].

ونستطيع أن نتلمّس هذا القرب من خلال الحوارات التي كانت تنشأ بينهما، وتظهر مدى الفهم والعمق في العلاقة بين الزّوجين "بادرت زوجتي: أين هذا الطّفطف؟ نظرت إليها نظرة

---

(1) المسافات الظّامئة، ص7
(2) المصدر نفسه، ص57
(3) المسافات الظامئة، ص57
(4) المصدر نفسه، ص23، 24، بتصرّف
(5) خرمان، ص53
(6) وشم الصّباح، ص44

معاتبة فهمتها زوجتي وبان أثرها على وجهها المحمرّ.. قال رجل ها هو، وأشار إلى سيّارة غريبة.. ضحكتُ فالتفتت إلي وزوت بفمها وغالبت ابتسامة مباغتة"[1].

وتمثّل حنّاء القلب ذروة الصّدق في العاطفة بين الزّوجين حين يفقد كلّ منهما الآخر في زحام الحرم المكّي ويبلغ الخوف منهما مبلغا لا يحتمل، إلى أن يلتقيا في لحظة تتكثف فيها كلّ المشاعر وتزدحم بصفاء وسموّ "قلبي يكفّ عن الوجيب، ويبدأ هو بقذف حنانه إلى وجهي الذي تورّد من الهناء وأنا أسند رأسي إلى كتفه وأرحل مع دموعي إلى قلبه.. قال بكلمات مرتجفة ودودة: خفت عليكما إلى حدّ لا تعلمانه.. الحمد لك يا رب"[2].

واستطاعت الزّوجة أن تنقذه وتنتشله من كوابيسه في "القرنان" و "البحث عن الشّعاع الأخير"، بعد أن كان الصّراع يبلغ ذروته في داخله فتأتي بالحلّ والفرج إليه من حيث لا يعلم "فركت عيني، وحملقت في الشّمس التي ما زالت تتلكّأ في المغيب.. في حين كانت زوجتي تسحب أصابع قدميّ وتطلّ في عينيّ وتصرخ: ماذا، ماذا حدث.. ماذا حدث يا رجل..؟! رددت من وراء حطامي: لا أدري.. قالت: كيف؟ أنت، أنت، أنت..."[3]

وقد شكّلت الأمثلة السّابقة النّموذج الإيجابيّ للزوجة التي تقف مع زوجها وتسانده فتسير حياتهما كفُلك يمضي بهدوء إلى مبتغاه ، لكنّها في قصص "المسخ" و "قبضة الرّيح وأبو عيد" و "المسخ" تتخذ دورا سلبيا رافضا لأخطاء الزّوج وتقاعسه، ولا تفعل شيئا حيال ذلك سوى السّخرية وتعميق ضعفه "لحقه ابنه الأوسط وقال بصوت خافت: الهريسة. ابتسمت زوجته وهزّت رأسها. نظراتها صارخة ولكنّها اكتفت بتنهيدة وهي تلوذ بإحدى الغرف"[4].

كما انتقد في "الشّجرة الشيطان" سذاجتها واندفاعها وراء الخرافات والسّحر "أتعلمين أنّ عدواتي لعنة الله عليهنّ، يضعن السّحر في أصل هذه الشّجرة...ومات من مات، ومرض من مرض، ونبذني أولادي وهجرني زوجي.."[5].

أمّا المرأة الأمّ فقد ظهرت في قصص "حبة التفاح"، "الابتسامة والثقب"، "ابتسامة على كف الرّيح" ،"قلب أمّي"، وقد استطاعت أن تقدّم الدّعم المعنوي لأبطال القصّة حتى تسير إلى النّهاية، وربما لو غابت لانهارت الشّخصيّات، وما استطاعت أن تواجه أزمتها وتقاوم حتّى آخر لحظة

[1] المصدر نفسه، ص56، والطفطف هو: عربة تُصنع لتجرّ خلفها بعض القاطرات لتحمل الركاب داخل الحدائق والمنتجعات السياحية.
[2] فرج نافذة النهار، ص41
[3] وشم الصّباح، ص63
[4] ذات الودع، ص15
[5] رحيل الطيار، ص59

"مطبّات الرّصيف تذكّرني بأمّي التي أحملها على ظهري لأوصلها إلى المستشفى.. دفء أمّي يردّني إلى عالم الطمأنينة كلّما أوغلت في تفرّس الأشياء.. دقات قلبها الضّعيفة ترتّب مع خطواتي المتعجّلة تحدّيا واثقا لكلّ هواجس الصّمت التي تحاصرني"[1].

وقد انتقد النّوايسة صورة المرأة التي تتّخذ من جسدها وسيلة للجذب كما في قصص "الجرس" و "طفطف" و "عناقيد الدّود" "كانت الأصباغ على وجهها تحشرها في قائمة الكائنات الممسوخة ...كرهت هذه المخلوقة التي تلبس بيجاما تكشف عن نصف ظهرها كلّما قامت بحركة، وتطقطق بعلكتها بشكل فاضح إلى حدّ أرى فيه أسنانها الصّفر من أثر التّدخين.."[2]، وهو وإن لم يتوقف عند هذه الفئة طويلا، إلا أنّه أشار إليها إشارة المستنكر لمن خرجن عن قيمنا وعادات مجتمعنا.

وبناء على ما سبق يمكن القول إنّ قضايا المرأة لم تعالج في قصص النّوايسة بإسهاب بل ذكرت كما ذكر غيرها من أمراض المجتمع، فالنّوايسة صاحب نظرة شموليّة في كتاباته وقضاياه ولا يرى الهمّ همّا واحدا إنّما هي هموم متشعبّة نال كلّ منها نصيبه من الأخذ والردّ والنقاش. ويمكننا أيضا أن نعود لنؤكّد أنّ الزّوجة هي النّموذج الأبرز الذي عرضه للمرأة، وربما يعود ذلك إلى أنّها كانت الأكثر تأثيرا في حياته وهي التي تبقى وفية بعد أن يأخذ الموت والدّنيا من النّاس من يأخذه.

## المبحث الخامس: الهمّ الإنسانيّ

نقصي ذواتنا وقتا طويلا، وننشغل بالهموم الكبرى لنكتشف في وقت لاحق ــ قد يكون متأخرا ــ أننا انصهرنا في الكل الذي قضينا معه حياتنا وأن خصوصيّتنا قد آلمها هذا التنكّر حتى بدت ملامحها ضبابيّة في ظل غبار الإهمال، وحين يكتب القاص عن ذاته فهو يكتب عن همّ إنسانيّ يربط المجموع البشريّ عامته أو ربما معظمه.

وقد عاد النّوايسة إلى الإنسان يكتب عنه، ويتبصّر أوجاعه بعد أن قضى مع المجتمع والعالم بقضاياه الشائكة ردحا غير يسير من الزّمن، وكأنّه يريد أن يتبصّر انعكاسات هذه الأوجاع على ذات الإنسان وروحه.

---

(1) المسافات الظامئة، ص84
(2) وشم الصّباح، ص57

وقد حملت مجموعة من قصصه الهمّ الإنسانيّ كما في قصص "صابر"، "ذات الودع"، "شجر الوقت"، "الحوت"، "طفطف"، "البحث عن الشّعاع الأخير"، "ابتسامة على كفّ الرّيح"، "حنّاء القلب"، "حبّة التّمر"، أوراق الثّلج"، "الصّندوق".

تعرض قصّة "صابر" همّ الإنسان الساعي من أجل رزقه، المسحوق تحت وطأة الحياة من خلال عرض قصّة صابر العامل المصريّ الجنسيّة الذي فقد جزءا من مئة دولار كان قد جمعها ليرسلها إلى عائلته، ممّا أدخله في حالة من الفجيعة والحزن "أدخل يده في جيبه وأخرج أوراقا نقديّة وعدّها.. اكتسى وجهه بالأسى، هزّ رأسه، وتولّى إلى الأسمنت"[(1)]، ويظهر من ردّة فعله حين وجدها كم يشكّل هذا المبلغ همّا بجمعه وإرساله فكيف بفقده؟، كما تكشف عن مدى غياب الحياة بمعناها الحقيقيّ في ظلّ انكباب الإنسان الدّائم واللامنتهي وراء رزقه، حتّى يغدو المال هو محور الحياة ومحرّكها. فصابر كان قد اقترب من فقد صلته بالواقع مع هذا المصاب "الجلل" "أسند ظهره المتعب إلى أحد البراميل بعد أن تأكد من الماء فيه وغرق صابر في صمت عميق حتّى بدا كأنّه ميّت وهو واقف"[(2)].

ونرى الحياة قد دبّت في أوصاله بجنون حين وجد عشرة الدنانير التي فقدها سابقا "وكان صابر مستمرّا في النّداء: يا إدريس وجدت العشرة دنانير.. لم ينتظر صابر طويلا وإنّما جمح راكضا وهو يبتسم ويتلجلج فمه بالكلام، كان سحّاب بنطاله يلفت النّظر، وحزامه يتدلّى فوق وركيه ويردّد مرتبكا: ها هي العشرة يا إدريس، الحمد لله يا رب.. آه يا علبة الطنّ الآن والسّيجارة وكأس الشاي ووو.."[(3)].

وتصوّر "ذات الودع" لهاث النّاس وراء المتعة واللهو من خلال مشهدين متقابلين؛ الأول مشهد ذات الودع سفينة سيدنا نوح وهي تحمل الناجين، وحولها من استهزأ بها، يحمله الطوفان إلى نهايته "تهتزّ ذات الودع وهي تفتح للأزواج الدّاخلة وربّانها ينادي "يا بنيّ اركب معنا ولا تكن مع الكافرين"، و(يام) تغرّه نفسه ويهزّ كتفيه رافضا ويقول "سآوي إلى جبل يعصمني من الماء".. تهتزّ ذات الودع ...ضحك الكثير من المغفّلين الذين رفضوا الدّخول في حضن ذات الودع.."[(4)]، والثّاني مشهد أمّ الودع التي لاحقها العابثون بسذاجة دون أن يدركوا حقيقتها ودون أن تعنيهم، فقد أعمتهم الشّهوة وغطّى هوى النّفوس أبصارهم "تنفتح الزوايا وتتباعد لتصبّ في

(1) ذات الودع، ص12
(2) المصدر نفسه، ص12
(3) المصدر نفسه، ص14
(4) المصدر نفسه، ص20

العيون أمّ الودع.. قامة رشيقة وساقان مسكوبتان تنهضان بأعباء جسم ممتلئ، يفضح تفاصيله فستان رقيق.. تنساح النّظرات على الجسم المتثنّي..."[1].

وتعود القصّتان إلى اللقاء في نقطة واحدة تظهر النّهاية المحتومة لهذا العبث "القهقهة تسدّ الأفق أمام أمّ الودع، تنظر إلى أبعد من أنفها المجدوع.. تعانق السّماء: يا رب "لا عاصم اليوم من أمر الله إلا من رحم". تحمل حجرا فيأخذ الرّاكضون بالعواء...تشرخ رأس كبيرهم، فيعوي ثمّ يتهاوى إلى الأرض.. تطفو الجيف حول أمّ الودع وتقوم لتواصل رحلتها مع القدر"[2]، وتأتي النّهاية لتجعل الرّؤية النّهائيّة للنّصّ استمرار المكابدة نتيجة التولّع بالمادة، فتكون نهاية النّصّ "ويام، ما زلت أراه يغالب الموج إلى آخر الزّمان"[3]

وتتشابه هذه الفكرة إلى حدّ ما مع فكرة قصّة "طفطف" فهي بحث عن وجهتنا في الحياة، نمضي ونسير في ركبها مع السّائرين، وكثيرا ما نجهل إلى أين تقودنا دروبها "صعدنا.. وبدأت رحلتنا بين حارات المنتجع، من الخسارة مفارقة طفطف لكن للضيافة حدود، ولا بدّ من الفراق وإن طال المكث"[4].

وكما هو الحال في "ذات الودع" فإنّ هذه القصّة تمثّل اتّجاهات البشر في هذه الحياة؛ فمنهم من يجذبه العبث، ومنهم من يمحّص كل ما فيها بحثا عن النّجاة "اصعدوا، هيّا، قالها سائق الطفطف.. صعدنا.. بدأ الرّجل صاحب النّكتة: طوف فينا يا طفطف حتّى نعرف ما لا نعرف.. زغردت النّساء.. غنّى أحد الظّرفاء لفيروز بطريقة الهجيني.. قلت: الدّنيا مثل طفطف والعالم برهة أقلّ من ثانية.. قالت إحداهنّ ممّن لا يعجبها العجب ولا الصّيام في رجب: هذه فلسفة دعنا من أتعاب الفكر.."[5]

وتستمرّ رحلة البحث عن الذّات وعن الطّريق في قصّة "البحث عن الشّعاع الأخير"، إذ يستمرّ البطل ستين عامّا في السّير في دهليز الحياة، باحثا عن النّور فيه متمسّكا بأي إشارات على الطّريق، ومترسّما خطا السّابقين الذين حاولوا إيجاد النّهار "غرقت في فضاء الدّهليز، فالعتمة تعربد من كلّ الشّقوق والثّنايا، وعليّ أن أستردّ الشّعاع الأخير الذي تسلّل من بين يديّ إلى أحد هذه التّجاويف المتكوّمة أمامي .. ستون تجويفا علقت في قاع العمر، تركض في دمي،

---

[1] المصدر نفسه، ص19
[2] ذات الودع، ص22، 23
[3] النّوايسة، حكمت (2002)، **المآل، دراسة تأويليّة في نماذج من القصّة القصيرة في الأردنّ**، (ط1)، عمّان: دار أزمنة للنشر والتوزيع، ص76.
[4] وشم الصّباح، ص57
[5] المصدر نفسه، ص56

تدور مع حدقة عيني، ألاحقها منذ تلك الصّرخة المؤذنة بالأفول"[1]، ستّون عاما والبحث ما يزال مستمرّا، وبتداخل الحلم مع الواقع تسير أحداث القصّة ليستيقظ البطل في نهايتها حاملا آلام الحلم حتّى في يقظته، وكأنّنا في الحياة مجرّد حالمين نسعى إلى اليقظة دوما.

وكم نضعف في رحلة البحث تلك، ونلوذ بمن يبعدنا عن الطّريق ونحن نعلم غدره، لكنّ التعب إذا استبدّ بنا صار الاستيلاء علينا أسهل "حدّثتني إحدى عجائز الأفاعي ذات ليلة إنّ الشّعاع الذي أبحث عنه موجود هنا فعلا في دولة التّجاويف...هيّا قم أدلّك عليه...قادني ضعفي الأزليّ إلى عينيها، وتبعتها.. كان الشّعاع يهرب من تجويف إلى آخر وأنا والأفعى العجوز نطارده دون طائل.. وفي لحظة مثل القدر اصطدم رأسي بحائط صلد، فطار مخّي منه وقفز الدّم من كلّ جسمي".[2]

ويبرز في قصّة "شجر الوقت" خوف الإنسان من مواجهة نقاط التحوّل في حياته، فبطلة القصّة مقبلة على التّقاعد، وممّا لا شكّ فيه أنّ هذه المرحلة من المراحل المفصلية في حياة الإنسان، فبعد أن يكون قد اضطلع بدور ما لوقت طويل في حياته، وبعد أن كان عنصرا فاعلا فهو يخشى أن تكون المرحلة القادمة مشبعة بالعدمية واللانفع "كانت كومة لحميّة مفكّكة مهملة على طريق منسية في هذا العالم.. كانت خارج الرّحلة الدّوريّة لعقارب السّاعة...فجأة نطقت بصوت كالحشرجة: بكرة!! قلت متعجّلا: وماذا تعني بكرة؟! قالت: بكرة أوّل يوم للتقاعد.."[3].

وقد يكون خوفنا في هذه اللحظة نابعا من خشيتنا من أن نكتشف أنّنا بعد سنوات طويلة من وجودنا مع ذواتنا أنّنا لا نجيد العيش معها أو التعامل معها؛ فنحن قد أفنينا وقتا طويلا بتجاهلها والعيش مع غيرها "قالت: طوال ثلاثين سنة وأنا متشابكة مع وقت ليس لي، وفجأة أجد نفسي خارج هذا التّشابك في حديقة وقتي، وأضحك حينها لأنّني سأسأل أين أنا من ذاتي حتّى أدرك أنّ لي وقتا خاصّا!"[4].

وقد تمتدّ مخاوفنا وأفكارنا السّلبيّة وتتشعّب وتكاد تجهز على آخر أنفاسنا حين تستمرّ بملاحقتنا كما في قصّة "الحوت"، فالبطل وزوجته في رحلة بحريّة شبيهة برحلة الحياة تمرّ بلحظات ومنعطفات صعبة، فكان أن استسلمت الزّوجة لمخاوفها، ممّا منعها من التمتّع بما حولها "لا يهمّ زوجتي أن ترى شيئا من مخلوقات البحر، المهم عندها أن تخلص من هذه السّاعة

[1] المصدر نفسه، ص60
[2] وشم الصّباح، ص62، بتصرّف
[3] المصدر نفسه، ص37، 38، بتصرّف
[4] المصدر نفسه، ص40

الرّهيبة.. أعرفها جيّدا.. آه كم أشفق عليها وهي منكمشة في زاويتها وتواصل غرز نظراتها بالماء عبر النّافذة الزّجاجيّة.."[1].

إنّ هذه المخاوف التي تسيطر علينا لا تكمن مشكلتها الوحيدة في إيقاف الحياة، بل إنّ يدها تمتدّ لتلوّن الوهم بألوان الحقيقة، وتصوّر المخاوف وحوشا ضارية "تلتفت المسكينة خلفها غير مصدّقة أنّها تمشي فوق البرّ.. قالت هامسة: أنا رأيت الحوت بعيني. قلت: هل قرأت اللوحة المعلّقة في مقدّمة المركب؟ قالت: أنا لم أقم ولم أبارح مكاني.. قلت: مكتوب على اللوحة أنّ الأسماك الكبيرة لا تعيش هنا..."[2].

وفي قصّة "ابتسامة على كفّ الرّيح" نداء لأفراحنا المؤجّلة، كتلك الابتسامة التي حملتها الرّيح إلى مكان قد يكون بعيدا، فبطل القصّة أنهى امتحانات الثّانوية العامّة، وقبل أن يعيش فرحه بهذه المناسبة فوجئ بوالدته تنتظره بقرار بدء العمل "السّراب عالم موارب ولئيم، يبتلع البهجة ويزرع الملح في شهوة العيون، ويأخذني إلى عالم مؤجّل من النّدى.. ويهيل على الرّؤى المتولّدة كتلا من الأوهام.."[3].

ويخوض طريق الحياة مع البشر باختلافاتهم التي لا تنتهي، واتّفاقهم على أمر واحد هو الاستمرار في المضيّ في هذا الطّريق "ثلاثتنا ننظر إلى الأمام وكلّ واحد منّا يعزف على أوتار صمته حكايته مع الزّمن والأمل"[4].

وبالمفارقة تتأزّم القصّة، فالسّائق الذي يسير بالشّخصيات إلى مبتغاهم مخمور، والحافلة التي تقلّهم تسير بسرعة جنونيّة وأوشك السّائق أن يفقد السّيطرة عليها غير مرّة "العتمة سريعة الولوج إلى عيوننا .. أضواء السّيارة المترجرجة تقيس درجة السّكر عند جاري.. وملك الموت مندس معنا في هذه العلبة المخشخشة...حفظت تضاريس الطّريق في حصّة الموت التي أعيشها، في كلّ ثانية أنعى نفسي حتّى فارقني الحزن"[5]، وهكذا نحن في الحياة قد نقاد بجنون وقد نفقد السّيطرة أحيانا، وعلى الرّغم من ذلك نستمرّ رغم المخاوف والصّعوبات، ونتشبّث بقوّة رافضين أن نحطّ رحالنا قبل نهاية الطّريق " حملت كيسي وبلعتني الطّريق من جديد.. بدأت أنسى بعضا ممّا كان.. الميناء أمامي عالم جديد يتراقص الأمل فوقه كالموجات المتتالية"[6].

---

(1) المصدر نفسه،، ص44
(2) وشم الصّبّاح، ص46، 47
(3) فرج نافذة النّهار، ص6
(4) المصدر نفسه، ص10
(5) المصدر نفسه ، ص13، بتصرّف
(6) المصدر نفسه، ص14

ويشكّل الخوف من فقد من نحبّ همّا تشترك فيه البشريّة، التي تقف عاجزة عند الموت أو الغياب بكلّ أشكاله، وتعيش بطلة القصّة في "حنّاء القلب" هذه المشاعر بقسوتها حين تساورها الشّكوك بأنّ زوجها قد حلّ به مكروه ما "لكنّه حين اختفى استيقظت من داخلي أحاسيس هزّت قلبي هزّا، وازدادت دقاته، ولازمتني رهبة أحسست بنداها البارد على كلّ جسمي؛ فالرّجل بالنّسبة لي أكثر من زوج، ومن صديق.. هو رفيق روح"[1].

إنّ هذا الخوف الذي تملكّ بطلة القصة على زوجها بثّ في أوصالها قوّة غريبة أنستها كلّ شيء إلا هو، فحملت عبوة الماء ومشت في طرق طويلة لا تدري إلى أين تقودها وهي في كلّ ذلك لا تتمنّى إلا أن تراه سليما معافى أمامها "سلكنا شارعا آخر.. الشّارع لا ينتهي، والعبوة ترقص فوق رأسي...قلبي يرقص كلّما رأيت شخصا تشبه ملامحه ملامح زوجي، فيزداد قلقي عليه"[2].

ويبقى الإنسان في شوق مستمرّ إلى أصوله، ولا يزال عائدا إليها يجد فيها راحته وملاذه مهما جرّته الدّنيا بعيدا عنها، فالبطل في قصّة "حبة تمر" يقف متفرّجا على مجموعة من الأطفال الذين وشوشت لهم الطّبيعة بأسرارها فكانت لهم مرتعا ومأوى "الأولاد أمامي ينشرون أجسادهم على الصّخور التي تواجه الغرب، ويشربون النّسمات من مسارب الوادي بمناخيرهم المحشوّة بالتّراب والمخاط.. يبتسمون وكأنّ هذا الكون لا يتّسع إلا لهم وحدهم"[3]، وهو يشكو من القيود التي كبّل نفسه بها، فجعلته عاجزا عن أن يكون مثلهم ويرطّب جذوره برائحة الأرض "ويشدّني لباسي الأنيق إلى خارطة "الإتيكيت" وبالكاد أتحرّك داخلها.. فلا أنا قادر على مجاراة الأولاد، ولا روحي تكفّ عن جموحها ورغبتها بالتّحرر والانفلات"[4].

وفي قصّة "الصندوق" مشهد مصغّر للحياة، فالكاتب وزوجته يمضيان في رحلة في الحافلة إلى وسط البلد، لم يكن فيها الولوج إلى الحافلة أمرا سهلا، فقد سبقه الكثير من التعب والإرهاق والألم "زوجتي تئنّ وتتذمّر من الألم الذي سبّبه الوقوف الطّويل والحرّ الشّديد...عيناها دامعتان ووجهها قطعة لحم حمّرها الانفعال والتعب...تهيّأنا عند مرأى الحافلة، وطقطقت بين أصابعي بالنقود المعدنية التي سألقيها في الصّندوق المخصّص عند السّائق.. مرجل الانفعال عندي استنفر كلّ جزء في جسمي .. كنت خائفا أن لا تتوقف الحافلة، أو تسقط منّي النّقود لحظة الولوج إلى

(1) فرج نافذة النهار، ص34، 35
(2) المصدر نفسه ، ص36
(3) المصدر نفسه، ص45
(4) المصدر نفسه، ص44، 45

جوفها، أو تتعثّر زوجتي عند صعودها الدّرجة الأولى.."[1]، وهكذا نحن في الحياة نخشى أن تفوتنا المرحلة، أو أن نفقدها بعد أن نكون قد بذلنا جهدا مضنيا في انتظارها والعمل من أجلها.

يصعدان إلى الحافلة وينشغلان بما فيها، وفي زحمة الأشياء والأحداث يغفلان عن كثير من تفاصيل الأمكنة التي يمرّان بها، كما تشغلنا الحياة أحيانا كثيرة فنتعلق بحدث واحد وننسى ما حوله "تتوقف الحافلة وسط البلد وينبّهنا السّائق.. نحن في الواقع لم ننتبه إلى تفاصيل المكان الذي مرّت منه الحافلة، لقد كنّا مع هذا الرّجل الذي حملنا إلى عالمه"[2]، تحمل الحافلة معهما قصصا مختلفة لأشخاص يمضون إلى طرق مختلفة وغايات متعدّدة، نلتقي معهم في بعض المحطّات ونفارقهم في محطّات أخرى، وتبقى تلك المحطّات صناديق مغلقة لا نعلم ما الذي تخفيه لنا حتّى نفتحها ونعيشها "أدرك تماما أنّ الدّنيا كلّها مجموعة من الصّناديق نطلّ من منافذها على أنفسنا.. نحاول الإفلات من هذا الصّندوق فنجد أنفسنا في صندوق واحد."[3]

يلاحظ ممّا سبق أنّ النّوايسة قد نوّع في مضامينه القصصيّة بما يتواءم مع رؤاه للأشياء من حوله، فقد عالج القضايا الاجتماعية والقوميّة والوطنيّة والإنسانيّة، وقد اختلفت معالجاته لها كمّا، إذ يلاحظ أنّ القضايا الاجتماعيّة قد حازت على الحصّة الأكبر في العلاج والنّقاش، فالأديب هو ابن للمجتمع يتعايش معه فيغضب من أجله وبسببه، وأوّل انفتاحه عليه، ومنه يشكّل مفاهيمه القوميّة والوطنيّة.

وتأتي القضايا القوميّة في المرتبة الثّانية عنده ولا عجب، فالكاتب قد عاش في مرحلة صعبة من مراحل صراع الأمّة من أجل البقاء والحفاظ على هويّتها، فطغت المفاهيم القوميّة على الوطنيّة عنده.

وينتصر للإنسان كلّما تقدّم به الإبداع، فيجد في قضاياه أساسا غفل عنه وقتا طويلا من الدّهر، فيعود إليها يطرح الأسئلة ويبحث عن الإجابات.

وقد استخدم الكاتب في عرض رؤاه مجموعة التّقنيات الفنّية كما سخّر عناصر النصّ القصصيّ لتعميق الدّلالة وإبراز الفكرة وتكثيفها، فاهتمّ بالزّمان والمكان ووظّف التّناص وتلاعب بالرّاوي وبنى شخصياته بما يخدم الفكرة ويطوّرها وهذا ما سيكون محور الحديث في الفصل القادم إن شاء الله.

---

[1] المصدر نفسه، ص58
[2] فرج نافذة النهار، ص61، 62
[3] المصدر نفسه، ص62

# الفصل الثّاني:

# التّشكيل في أعمال نايف النّوايسة القصصيّة

## الفصل الثّاني:
## التّشكيل في أعمال نايف النّوايسة القصصيّة

تنمو الرؤى في أيّ عمل أدبيّ على مجموعة من العناصر الشكليّة، تستقيم بها وتظهر على صورتها النّهائيّة من خلالها. ولا يمكن أن نتصوّر وجود قصّة دون وجود عناصر الزّمان والمكان والشّخوص وغير ذلك، كما لا يمكننا أن نتصوّر وجود هذه العناصر دون فكرة ترتّب وجودها وتنظّم حركتها على خارطة القصّة. وعلى الرّغم من أنّ المضمون لا ينفصل عن العناصر الفنّيّة والشكليّة التي يطرح بها، إلا أنّ طبيعة الدّراسة الفنّيّة والتّحليليّة تقتضي هذا الفصل لغايات الدّراسة والتّفسير، وسيدرس هذا الفصل بعض عناصر الشّكل في قصص النّوايسة التي كان لها أكبر الأثر في تعزيز الفكرة وترسيخ جذورها.

### المبحث الأول: المكان

حين يبدأ الخيال بنسج خيوطه إذا لامسته أحداث حكاية ما، نجده قد بدأ برسم إطار مكانيّ لهذا الحدث ويعجز عن إتمام بقية النّسج دونه، وكلما ازدادت تفاصيل هذا الإطار المكانيّ وضوحا وامتلاء بالألوان، شعر القارئ "أنّه يعيش في عالم الواقع لا عالم الخيال."[1]

ولا يعني هذا أنّ المكان في القصة أو الرّواية هو المكان الواقعيّ ذاته حتّى وإن تشابهت الأسماء والصّفات، فالكاتب يبتعد عن الواقع محاولا خلق عالم جديد متخيّل بعيد عن الواقع ومفارق له.[2]

والمكان من العناصر الشّكليّة الفاعلة المهمّة في الرّواية والقصّة، فــ "العمل الأدبيّ حين يفقد المكانيّة فهو يفقد خصوصيّته وبالتالي أصالته"[3]، ويعدّ المكان إطارا ينظم أحداث الرّواية ويؤطرها، وتطلّ علينا الشخصيات حين تمرّ به، ولا تتوقف الأمور عند هذا الحدّ فالمكان أيضا " يثير إحساسا ما بالمواطنة وإحساسا آخر بالزّمن وبالمحليّة".[4]

وبالنّظر إلى المكان من حيث ارتباطه بالشخصية، نجد أنّه يعكس حقيقتها ويشكّل في كثير من الأحيان مرآة لطباعها [5]، فهي تترك آثارها فيه وهو يرسم حياتها. ومن هنا لا يقبل الرّسم

---

(1) القاسم، سيزا (1984) ، **بناء الرواية " دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ"**، القاهرة: الهيئة المصريّة العامة للكتاب، ص82.
(2) انظر: موسى، إبراهيم نمر(1993)، **جماليات التّشكيل الزّماني والمكانيّ لرواية "الحوافّ". مجلة فصول**، المجلد 12(العدد 2): ص303.
(3) باشلار، جاستون (1980)، **جماليات المكان**، ترجمة غالب هلسا، بغداد: دار الجاحظ للنشر، ص5، 6.
(4) النّصير، ياسين(1986)، **إشكالية المكان في النّصّ الأدبيّ: دراسات نقدية**، (ط1)، بغداد: دار الشؤون الثقافيّة العامّة، ص5
(5) القاسم، سيزا ، **بناء الرواية " دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ"**، ص84

الموضوعيّ للمكان باعتباره استقصاء لعناصره الخارجيّة المكوّنة له[1]، وهو ما سمّاه ياسين النّصير بالتقليديّ الفجّ الذي "لا تحصل منه إلا على إشارات أو مسمّيات للمكان، شوارع وبيوت ومحال بلا روح ولا دم ،بلا تاريخ وبلا رمز، بلا نغمة ولا فنّ"[2]. بل إنّ ما يبحث عنه القارئ ويقنعه هو ذلك الوصف للمكان الذي يحمل من الشخصية ويحمّلها، ويدفعنا لأنّ نبحث في الذاكرة عمّا يشبهه، فنجد صداه في الرّوح قبل البصر.

وقد استطاع نايف النّوايسة أن يجعل للمكان دورا بطوليا، نافس الشخصيات في صنع الحدث وتحريكه وتأزيمه، فما كان بالإمكان للقصة أن تسير باستقامتها لو كان المكان غير المكان.

وعند البحث في المكان عند النّوايسة نجد أنّ ثنائيّة القرية والمدينة تبرز بوضوح عنده، كما تظهر أيضا ثنائية الأماكن المغلقة والمفتوحة والموازنة بينهما في قصصه واضحة، فلكل منهما حضوره الخاصّ ودلالته.

## أولا: الأماكن المغلقة

تعدّدت الأماكن المغلقة في قصص النّوايسة، تلك الأماكن التي تحيط بالشخصيّة وتسدّ عليها المنافذ، وتجعله محاطا بالجدران. وقد جاءت الأماكن المغلقة في قصصه على نوعين؛ فهناك الأماكن العامّة مثل المستشفى والمدرسة والمسجد وغيرها، وهناك الأماكن الخاصّة مثل المنزل والمكتب وغيرها. وقد تعدّدت دلالات هذه الأماكن وتنوّعت وحملت إيحاءات قد تختلف عمّا هو سائد ومألوف.

### الأماكن العامّة:

#### المستشفى:

شكّل المستشفى فضاء مكانيّا في قصص "الممرّ" و"قلب أمي" و"ذلك الصّبّاح". وعلى الرّغم من أنّ هذا المكان يفترض به أن يكون مثار المشاعر الإنسانية، إلا أنّه كان على العكس من ذلك. فقد أظهر تغيّر النّاس وانتزاع الرّحمة من قلوبهم ــ وقد سبقت الإشارة إلى هذا الأمر في الهموم الاجتماعية ــ. ففي قصّة "الممرّ" استطاع هذا الحيّز الضيّق في قسم الولادة أن يحمل كثيرا من مشاعر البطل وينمّيها "الممر المستقيم يحشرني في نفسي، كيسا مهملا في زاوية،

---

[1] موسى، ابراهيم نمر، **جماليات التشكيل المكانيّ والزّماني لرواية الحواف**، ص314

[2] النّصير، ياسين(1986)، **إشكالية المكان في النّصّ الأدبيّ: دراسات نقدية**، ص6

ضئيلا كرأس دبوس، ضعيفا كخيط عنكبوت متدل من سقف"[1]، كما أنّه استطاع أن يظهر الفكرة المحوريّة التي أرادها الكاتب؛ فهو الذي أظهر تغيّر النّاس وإدبارهم وانفضاضهم عن البطل في وقت حاجته إليهم.

وفي قصّة "ذلك الصّبّاح" لم يجعل هذا المكان الشّخوص أكثر رحمة، فقد أعرض الطّبيب عن علاج الأب القرويّ لفقره.

ويلحظ أنّ هذا المكان بدا مكانا خاليا من أيّ تفاصيل وحياة، ففي قصّة الممرّ فقط يبدو مكانا باحتوائه الشخصيّات التي تمرّ فيه، وهو كذلك في ذلك الصّبّاح، أمّا تفاصيل المكان فهي غائبة تماما. ويمكن أن نعزو ذلك إلى قسوة هذا المكان على نفوس الشخصيّات فلا ترى من تفاصيله القاتلة للروح شيئا.

إلا أنّ المستشفى أيضا وُفّق في أن يجد علاجا لبعض النّفوس المريضة، ففي "قلب أمّي" استطاع موقف الشاب الذي تبرّع بدمه للسّائق ــ الذي رفض مساعدته وإيصاله إلى المستشفى ــ أن يجعل الأخير يبكي أسفا وندما على ما ارتكبه.

**المؤسّسات التعليميّة:**

إنّ المؤسسات التعليميّة في أي مكان تمثّل النّواة المهمّة للإصلاح والتّغيير الاجتماعيّ، وهي مصنع بناء الطّاقات. ولم تبدُ هذه الصّورة واضحة تماما في قصص النّوايسة، فقد كانت تطلّ على استحياء في بعضها، ففي قصّة "سلطان" تبرز الجامعة مكانا لأحداث القصّة، ولأنّها تمثّل الشريحة المثقّفة المتعلّمة من المجتمع، فقد جرى تطبيق التجربة الدّيمقراطيّة عليها، وأجريت فيها الانتخابات، ولأنّ القارئ يتوقّع نجاح هذه التّجربة في مثل هذا المكان، فإنّ النّوايسة تلقّفها بمفارقاته المعهودة ليرسم إخفاقها، ويحوّل المكان إلى فوضى عارمة يجهض التجربة قبل اكتمالها "كان ضجيج الطّلبة يخترق المبنى من كلّ المنافذ، ويداهم حالة الصّمت بتأجّجه المتعالي...طوق كبير من الأصوات المتداخلة يطوّح بحالة الهدوء المعتادة"[2].

وفي قصّة "الأستاذ صابر والطّبل" لم تنجح الجامعة في جذب الأجيال وإحداث التّغيير المرتجى فيهم، وعلى الرّغم من التّجديد في الطّرح الذي حاول الأستاذ تبنّيه للفت انتباه طلبته، إلا أنّ انجذابهم للأصوات القادمة من الحيّ ــ بما يمثّله من أفكار بالية وانغلاق على النّفس ــ

---

(1) المسافات الظامئة، ص4
(2) ذات الودع، ص31 بتصرّف

كان أكبر، فتركوا مقاعدهم وخرجوا إليها. إنّ وصف قاعة الدّرس في هذه القصّة كان ناجحا في إعطاء صورة عن واقع التّعليم البعيد عن قيمنا ومجتمعاتنا، فهو لم يستطع أن يربط بينها بخيط واحد "القاعة شبه دائرة، تفتح نوافذها الثلاث على شارع خلفيّ، يقود إلى حيّ شعبيّ. لها بوابتان سقفها فيه زخرفة غير عربيّة، والسبّورة وراء الأستاذ صابر لوحان متّصلان مع بعضهما البعض، وعليهما كلام اختلط بعضه فوق بعض من محاضرة سابقة"[1]؛ فالقاعة دائريّة وكأنّنا مستمرّون في الدوران حول النّقطة نفسها دون أيّ نتائج، والزّخارف غير عربيّة فأي انفصال عن همومنا هذا، والكلام على السبّورة ما هو إلا أشياء عقيمة لم تغيّر شيئا ولم تخلق جيلا.

وفي قصّة "الجرس" نفاجأ أنّ المكان الذي بنى فيه "سند" أحلامه هو المدرسة، فقد كان يتطلّع إليها منتظرا خروج الفتاة التي أحبّها منها؛ لتنتشله من واقع الإعاقة والفقر الذي كان يقضي أيامه فيه. وكأنّه كان ينتظر من هذا المكان تعاطفا حرمه منه المجتمع، إلا أنّ توقعاته باءت بالفشل؛ فعلى بابه أريقت كرامته وأحلامه التي بناها في غير موضعها.

وانحدرت أحلام البطل أمام عينيه في قاعة الدّرس في قصّة "للرجال فقط"، فبعد أن تعهّد لنفسه أن يلتزم في هذه المؤسّسة التزاما يليق بمكان مثل هذا، إلا أنّ رؤيته لأستاذه قد خيّبت آماله وقتلتها في مهدها. فلم يكن بنظره أهلا لهذه المؤسّسة الأكاديميّة التي يعمل بها، فقد تذكّره في موقف سابق كان قد رآه فيه، ذلك الموقف الذي فقد فيه رجولته وهيبته التي ينبغي أن تكون صفة لمن هم في مكانه. وكأنّ الكاتب يريد من هذا الموقف انتقاد الفئة العاملة في هذه المؤسّسات، والتي ينبغي لها أن تكون النّخبة في المجتمعات.

ويعود بعض الأمل مع "يوميّات سارية الحجر"، إذ ينفتح أحد مقاطع القصّة على غرفة صفيّة تظهر فيها المقاعد والسبّورة، وتبنى فيها شخصيّات الطلاب "دسست الحجر في جيبي وخرجت من الصفّ، تبعني المدير وناداني بحزم، وقفت، وقال مبتسما: احتفظ بها، إنها رافقتني من غزة"[2]. ففي المدرسة بدأت التربيّة على المقاومة والانضباط، وهي التي ستصنع طريق التّحرير في قادم الأيّام.

إنّ النّوايسة بنظرته الواقعيّة لم يكن بإمكانه تصوير هذه المؤسّسات بصورة أخرى، فالصّورة من وحي هذا الواقع، وهذه الأماكن لم تستطع أن تحدث تغييرا في مجتمعاتنا حتّى هذه

---

(1) المسافات الظامئة، ص50
(2) خرمان، ص45

اللحظة، بل على العكس من ذلك فقد أسهمت في إغناء الكثير من المفاهيم السّلبيّة وقامت بتنميتها، إلا أنّه كعادته يبقي الباب مشرعا لبعض النّور، فنحن لا نفقد الأمل.

## السجن وأماكن التوقيف:

تحضر السّجون في أيّ ثقافة ألما ووجعا، يحفر في الوجدان عميقا، وينقل سواده إلى ما تبقّى من العمر، "في غرف السّجون هدف خاص، هو جعل الوقت كلّه مضيئا بحيث لا تعرف ليلك من نهارك إلا من خلال جهاز السّاعة...وتحت فضاء الضّوء تسبح جدران الغرفة وآمال وأحلام ساكنيها...والعيش المستمرّ تحت حالة واحدة من الضّوء فقدان للتوازن الطّبيعي الذي اعتاد عليه الإنسان، عندئذ لا يسعى السجين إلا طلبا لإعادة هذا التوازن، هنا يبدأ ضغط الفضاء الخارجيّ، وتتوسّع مأساته"[1].

وللسجون أدبها الخاص، يلج عالمه من استطاع أن يتحرّر من مخاوف السّلطات. والنّوايسة دخل فضاء السجن في قصّة واحدة هي "وجه آخر لليل...وجه آخر للنّهار"، وقد أطلّ على هذا المكان من خلال نافذته فـ"ضوء الفجر يتسلل من نافذة صغيرة إلى فضاء المكان الصّامت"[2]، إنّ هذا الضّوء كان ضروريّا ليبثّ الحياة في هذا المكان الذي يقتله السّكون، والنّافذة هي البديل الوحيد للوجود في ظل غياب الحريّة.

وتطلّ المفارقة واضحة، ففي الوقت الذي ننتظر فيه أن يحاصرنا الضّيق في هذا المكان، نجد الفراغات بين الأسرّة قد تحوّلت في نظر المساجين إلى "مردوان"[3]، "والمردوان بين هذه الأسرة عصب الحياة الرّئيس، وهو السّوق والشّارع والسّاحة التي تشهد اكتظاظا في لحظة وانحسارا في لحظة أخرى"[4]. إنّ المردوان في السجن هو المكان الذي يلجأ إليه المسجون ليقنع نفسه أنّ حياته الطّبيعيّة مازال بالإمكان ممارستها، وأنّ جدران السّجن لم تتمكّن منها "وعند طابور الاصطفاف الصّباحيّ يتشكّل المردوان كحبّات مسبحة في ناظمها، وعند الصّلاة يعلن قدسيّة سماويّة لا توصف، وأجمل أزمان المردوان حين يبدأ بعض المساجين بافتراش الأرض لإعداد وجبة طعام خاصّة"[5]. إنّ الحياة حين نريدها لا تستطيع قوى الجلاد ــ مهما تناهت ــ الوقوف في وجهها.

---

(1) النّصير، ياسين (1986)، **الرّواية والمكان**، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ص83.
(2) وشم الصّباح، ص14
(3) المردوان لفظ يطلق على المكان الواسع.
(4) وشم الصباح، ص14
(5) وشم الصباح، ص15

ويلحظ أنّ المكان النّفسيّ يبدو بارزا بوضوح هنا، فالعامل النّفسيّ في مثل هذه الأماكن يغدو مهمّا حتّى لا تتمكّن قسوتها منّا، فالاختناق الذي يولّده ضيق الجدران يدفع السّجين إلى التّمسّك بأيّ فسحة تسمح بها النّافذة أو الخيال، فيصبح السّجن مكانا واسعا لا تتوقف فيه الحياة، لأنّ الخيال لا يتركه حتّى يقهر جدرانه ويتجاوزها.

وفي أماكن التّوقيف يغدو الأمر مختلفا، فعدم الاستقرار الذي يوحي به هذا المكان كونه يمثّل مرحلة انتقاليّة يقرّر بها المصير، يجعل من قسوة هذه الأماكن مضاعفة؛ لذلك تبدو في قصص النّوايسة أكثر قتلا للإنسانيّة وأشدّ وطأة على الرّوح؛ لأنّ احتمالية وقوع الظلم فيها تتّسع دون اكتراث لإنسانيّة الإنسان. فتظهر هذه الأماكن دون وصف محدّد، فهي تمثّل مرحلة تفقدها المفاجأة ملامحها.

ونجد مكان التوقيف في قصّة "الفخ" قد خلا من أيّ تحديد أو وصف أو حتّى تسمية مباشرة، ويترك للقارئ حرّية الاستنتاج والتخيّل من خلال الحدث. وفي "عناقيد الدّود" يكتفي بوصفه بكلمات قليلة إذ بقوله "جلس فوق أرضيّة لزجة، علّق عينيه بين قضبان الغرفة" إنّ اللزوجة التي وسم بها أرض الغرفة إشارة أخرى على عدم الاستقرار والثبات، ولذلك يترك للبطل فرصة الهروب منه عن طريق الحلم، وكأنّه يخشى عليه الغياب في تفاصيل المكان فيصيبه بالانهيار. وفي قصّة "القميء" يغيّب الضّوء عن المكان "قوّة هائلة تحمله من بين الكتلتين اللحميتين وتقتاده خارج السّيّارة إلى مبنى شبه معتم"[(1)]، إنّ هذه الظلمة التي غلّف بها المكان توازي تلك الظّلمة التي تحيط بمصائر الشخصيّات الداخلة فيه. ونُمنع من رؤية تفاصيل المكان، ولا نميّز منها إلا ما استطاع البطل أن يتلمّسه بيديه، فتظهر الطّاولة في المشهد بعد أن يعلن أنّه فقد علاقته بالجهات الأربع في إشارة واضحة إلى فقده لطريقه ومستقبله وربما حياته. ويصبح وجوده عند أرجل الطّاولة على الأرض دليلا على وجوده الذي يستمدّ منه قوّته لاحقا فينتصر على ضعفه.

**الأماكن المتحرّكة أو وسائل النّقل:**

نقضي الكثير من أوقاتنا في أماكن متحرّكة، تحملنا من واقع لآخر محاولين من خلالها اختصار الزّمن الذي يمضي بنا. والأماكن المتحرّكة هي أماكن غير مستقرّة يلجأ من خلالها

(1) المصدر نفسه، ص25

الكاتب إلى "تجميع عدّة أمكنة من خلال حضور الشخصيّات. وغالبا ما يكون المكان المتحرّك موظّفا لغرض فكريّ – سياسيّ في الدّرجة الأولى"[(1)].

ويوظّف النّوايسة الأماكن المتحرّكة في كثير من قصصه، ففي قصّة "المسخ" يقضي عوّاد وقتا طويلا من حياته في سيّارته، بحكم ابتعاد مكان عمله عن بيته. إنّ هذه الرّحلة اليوميّة الطويلة التي يقضيها في مركبته تجعل الفضاء المكانيّ مفتوحا على عدد كبير من الأماكن التي يمرّ بها؛ فالمنعطفات والوادي ونزلة اللعبان التي "ابتلعت الكثيرين"[(2)] جميعها أماكن ترافقه وتؤكّد صعوبة رحلته وخطورتها. ويبقى حلمه أن يصل الضفّة الأخرى يوما ما. إنّ هذه الأماكن تشكّل مسرحا لأفكاره التي تعصف برأسه المثقل، كما أنّها تمثّل حياتها المليئة بالصّعوبات التي يخشى أن يغيب فيها قبل أن يصل إلى الضفّة الأخرى أو الشخصيّة الأخرى التي يتمنّى بيأس أن يصلها أو يكونها.

وفي "حبة التفاح" شكّلت السّيارة مكانا نقل سعيد من عالم إلى آخر، من عالمه الذي ألفه إلى عالم آخر لم يجد فيه سعيد راحته، ولذلك كانت السيّارة بالنّسبة إليه مكانا قديما مكروها لم يلجأ إليه إلا اضطرارا "سعيد يخاف من هذه السيّارة فتراه مغروسا في مقاعدها كمسمار"[(3)]، فقد أشعلت مخاوفه لأنّها انتزعته من جذوره وألقت به في مهاوي المدينة.

وقد مثّل المكان المتحرّك الحياة بانعطافاتها وصعوباتها وحركتها الدّائبة؛ ونجد البطل في "ابتسامة على كفّ الرّيح" قد فوجئ بالسّيارة تقتحم حياته، حين أجبرته الظروف على التحوّل من مقاعد الدّراسة إلى العمل "تجنح السّيارة إلى اليمين، فأقفز كالهرّ إلى جوار كيسي.. الختيار يقف.. السيارة تتوقف.. صوت من داخلها: تعال يا ولد"[(4)]، فالولد صار مدفوعا للمشاركة في الحياة الحقيقيّة ومصارعة قسوتها على الرّغم من قلة خبرته أو انعدامها، فطلب إليه أن يتولّى قيادة المركبة بعد أن تخلّى سائقها عنها "أمسك السّائق بيدي ووضعها على مقود السّيارة، وأمرني أن أضع رجلي على دوّاسة الدّيزل". إنّ هذه الرّحلة في هذا المكان كانت سريعة جدا، جنونيّة تشبه حياتنا في كثير من الأوقات، طوت الكثير من الأماكن في لحظات قليلة.

ولقد وضع ذلك المكان البطل في مواجهة مخيفة مع الموت في مرات عديدة، إلى الحدّ الذي تحوّلت فيه النّظرة إلى الموت من الخوف والرّعب، إلى الترقب المستمرّ المطّهر من الحزن

(1) النصير، ياسين، **الرواية والمكان**، ص125
(2) المسافات الظامئة، ص35
(3) المصدر نفسه، ص78
(4) فرج نافذة النهار، ص9

"وحفظت تضاريس الطّريق في حصّة الموت التي أعيشها. في كلّ ثانية أنعى نفسي حتى فارقني الحزن"[1]، فالمكان فرض رفقة الموت، فاستمرأته النّفوس.

وفي قصّة "الصّندوق" يطول انتظار الحافلة، ويصبح هذا المكان حلما منتظرا يرهق الباحث عنه والذي يرجو فيه الخلاص، وما إن تطلّ تباشيره حتّى نغرق في تفاصيله وموجوداته وننسى ما حولنا "حينما تتحوّل الحياة بكاملها إلى رحلة في صندوق كرحلتنا هذه عليك أن تتوقّع الكثير...فإنّني وزوجتي لا ندري ما الذي يجري خلفنا، ربما يكون هناك ما هو أسوأ"[2].

وقد جعل النّوايسة المكان في هذه القصّة صندوقا مغلقا، لم يترك فيها إلا نافذة مفتوحة أطلّ منها المجنون إلى الخارج، كم هو غريب أن نفقد اتّصالنا بكل ما حولنا حين يجذبنا المكان والمرحلة، ويذكّرنا مجنون بأنّ خارج هذا الصّندوق حيوات أخرى وأماكن أكثر اتّساعا، يسلبنا الانشداد إلى المكان الحاليّ جمال انتظارها.

وحملت قصّة "الحافلة" اسم المكان الذي تجري فيه معظم أحداث القصّة، فعلى أرضه تجتمع أخلاط البشر الذين يسيرون باتّجاه واحد على الرّغم من اختلافهم في الغايات والأهداف. وعلى الرّغم من هذا الاجتماع الذي تفرضه وحدة المكان، فإنّنا لا نرى من الآخر إلا المظهر ولا تسعفنا سرعة الحياة إلى الوصول إلى حقيقته وجوهره. وهي كذلك في قصّة "عناقيد الدّود" حملت البشر باختلاف انتماءاتهم الفكريّة وتوجّهاتهم، وقد كشفها المكان وجلّاها بوضوح، فضيقه ومحدوديّة مساحته تجعل الشخصيّات في ضيق لكونها تصبح مراقبة، تفرض عليها القوى المسيطرة العديد من الخيارات المكروهة.

وفي قصّة "طفطف" تحمل القصّة اسم المكان أيضا، ويحمل المكان دلالات مفتوحة أكثر؛ فـــ"طفطف" حافلة تمتاز بانفتاحها على ما حولها، تنقل السّائحين إلى أماكن مختلفة. والغريب أنّ انفتاحها لم يعط راكبها معرفة بوجهته، فهو انفتاح يلازمه الشّعور بالضّياع والتّبدّد "منذ استيقظت ولا أدري متى؟ وأنا أتحرّز الجهة التي تقلنا إليها الحافلة"[3]. لقد نجح الكاتب في اختيار هذا المكان مسرحا للفكرة، فجميع الأفكار التي يحملها النّاس مكشوفة وواضحة كانفتاح هذا المكان، وعلى الرّغم من تباينها واختلافها فالمكان ذاته يجمعها، ذلك المكان الذي اختلفت النّظرة إليه باختلاف أصحابها: "قلت مداعبا: وماذا نعمل مع طفطف؟ أكثر من صوت: أكيد،

---

(1) فرج نافذة النّهار، ص13
(2) المصدر نفسه، ص61، بتصرّف
(3) وشم الصّباح، ص54

سنركب فيه. أما الرّجل صاحب النّكتة الجاهزة فقال: سنركض خلفه.."[1]. ولم تمنع الاختلافات كلّها وجود الأشتات في مكان واحد يدفعها إليه الإجبار أو الاختيار.

وفي قصّة "الحوت" حمل المركب المعاني ذاتها التي حملتها الحافلة، فالزّوجة كانت على مواجهة مع مخاوفها فيه، فهي تخشى ألا يوصلها إلى برّ الأمان، أو أن يتلقفها الموت وما زال في جعبة الحياة الكثير. وقد قضت وقتها فيه تلوذ بالنّافذة تحاول أن تستشرف منه القادم، وتلقي ما يثقلها في الفضاء القادر أن يحرّرها.

إنّ السّفينة أو الحافلة عند النّوايسة تحمل الدّلالة ذاتها، فالأماكن مهما اختلفت وتباينت، فقصّة الحياة فيها واحدة، واصطلاؤنا بنار المكان وانغماسنا فيه حدّ الذّهول هو واحد أيضا.

وتبدو هذه المساحة المتحرّكة مكانا مخيفا للحاج عليّ في قصّة "السلة والعنكبوت"؛ فهذا المكان يعرّي ضعفه ويشعر بعجزه وحاجته إلى من يسانده في هذه الحياة، وهو الذي اعتاد أن يعتمد على نفسه وقوّته، لذلك نجده في هذا المكان وقد تفجّرت أحزانه وبدا غريبا في مكان مباح لكل البشر "كان الباص يقترب وهو يتخلّص من آخر طفّ في الجبل.. سكت الباص وهدأ الحاج عليّ.. حثه السّائق على الصّعود ومثل جنازة غريبة يصفّ جسده وسط رصيف ثرثار"[2].

وفي قصّة "العقرب" نجد اللاجئ بطل القصّة قد ركب الشّاحنة ليصل إلى مكان لجوئه، وقد وضعته في مواجهة مع الحقيقة التي حرص على الهروب منه خوفا وعجزا وجبنا "كان السّائق يردّد: ما عدنا نساوي شيئا، كلّ شيء ذهب ونحن من الأشياء الذّاهبة.."[3]، فحركتها وسرعتها ما هي إلا إشارات على حركة هذا العالم وزواله السّريع مهما بلغت قوّته.

نجد ممّا سبق أنّ المكان المتحرّك في قصص النّوايسة قد امتاز بقدرته على اختزال الحياة، وكشف الحقائق بسرعة مذهلة تتناسب مع سرعتها. كما استطاع أن يكشف عن كثير من التوجّهات الفكريّة والحالات النفسيّة المختلفة لمن حملهم، إضافة إلى قدرته على تعرية الواقع وكشفه بحصر الشخصيّة في مكان مغلق، ثمّ عرض صور الحياة أمامها مستفيدا من حركته السّريعة وجمعه لعدد من الأماكن المختلفة، ممّا كان يدفع الشخصيّة لمواجهة الحقائق وتقبّلها.

---

(1) وشم الصّباح، ص56
(2) ذات الودع، ص38
(3) وشم الصّباح، ص66

**المسجد:**

حملت المساجد عبر التّاريخ الإسلاميّ رسالة حضارة وغيّرت وجه العالم وأعادت بناءه، وكانت دائما ملاذا للباحث عن شفاء الرّوح من أسقام الخطايا. ونجد النّوايسة يمتلئ شوقا لذلك النّور الذي كان يملأ الكون من جنبات هذا المكان. وتتوق نفسه لصوت مآذنه في "عناق الكتيبّة" ويرجو منه الخلاص، فبعد أن تجذبه المساحات المختلفة وتثقل عليه ولا يجد إلى الخلاص سبيلا، تمدّ له المئذنة سلّما إلى السّماء وتصعد به إلى رحب الفضاء، فتكسر بندائها ضيق المكان المليء برائحة الخيبة "كنت أركض كالدّلو الهاوي يبحث عن قرار. أركض وأركض وتعانق عيناي عيون الكتيبة. يشعّ الإصباح من سدف الظّلمة وترتفع الحياة أمام عيني"[1]، ويصبح المكان بطلا يمدّ يده لينتشلنا من القاع، ويملأنا بالثقة والطّمأنينة التي تنشرها عيناه.

ولا يؤدّي المسجد دوره كرمز للاحتماء[2]، فحضوره في تراجع مستمرّ، ففي قصّة "دليلة" لم يستطع المكان أن يجذب النّاس إلى روحه، فهم على بساطه يجتمعون، ولكنّه لم يستطع أن يحمل همومهم أو أن يجذبهم إليه، ولم يبق من حقيقته سوى الاسم، ولذلك فالبطل يغيب مع دليلة الفتاة الغجرية خارج المسجد، وينسى صوت الإمام وهو معه في المكان نفسه.

ويشارك جعفر الطّيار الكاتب ألمه في قصّة "رحيل الطّيّار" حين يرى صرح المسجد قد بدأ بالتّصدّع والابتعاد عن حياة النّاس، وينغلق على نفسه فلا يعنيه من العالم شيء "قال المؤذّن متفلسفا: الذي غادر المسجد، لم نره يدخل أصلا، فما دمنا لم نر أحدا يدخل فليس مهمّا أن نعلم من يكون خارجا"[3]، وكأنّ المسجد قد حصر دوره في أداء صلوات فقط، لا تغيّر في نفس مؤدّيها شيئا، ولا تجلو روحه التي تقبع في ظلمة البعد.

ولذلك سنبقى على موعد دائم مع هذا الواقع المؤلم ما دام المسجد مكانا نلطم فيه الخدود ونشقّ الجيوب ونذرف الدّموع، ثمّ نخرج منه هاربين من الحقيقة الكامنة في جنباته نخشى أن تشدّنا أكثر فتمنعنا من الخروج كما في قصّة "دهاليز البئر"؛ إذ يدخل النّاس إليه أفواجا فيبكون أمجادهم التي ضاعت، ويتبارزون في بذل الدّموع على المصائب التي اقترفوها وسجّلها لهم التّاريخ، ثمّ يخرجون منه وهم يظنّون الخلاص في ذلك، ولا يدركون أنّ القيود ليست في المكان وإنّما في الرّوح المستعبدة.

---

(1) المسافات الظامئة، ص16
(2) النصير، ياسين، **الرّواية والمكان**، ص156
(3) رحيل الطّيار، ص27

## الأماكن الخاصّة:

### البيت:

يحمل البيت في قصص النّوايسة دلالة مغايرة للمألوف، فالبيت هو المكان الذي نجد فيه ذواتنا إنه "يساعدنا على القول: سوف أكون من سكّان هذا العالم"(1)، ونشعر فيه بالأمان وبدونه "يصبح الإنسان كائنا مفتّتا"(2). لكنّه يغدو المكان الذي توشك الشخصيات على الانهيار فيه؛ إذ يشعرها بعجزها وضآلتها وضعفها. ففي قصّة "المسخ" يكره البطل العودة إلى بيته أو المكوث فيه، فهو أحد الأماكن الكثيرة التي تشعره بعجزه عن التّغيير واتّخاذ موقف حاسم حتّى في أبسط القضايا: "الدار قبر كبير، فيه إضاءة وخدمات تركض وأفواه تفتح وعيون تلاحق بعضها البعض"(3)، وهو كذلك في قصّة "قبضة الرّيح وأبو عيد" فأبو عيد يشعر بعجزه وقلة حيلته حين يعود إلى منزله خالي الوفاض، ويرى أطفاله قد تعلقوا به جوعا ورغبة في تحقيق مطالبهم.

وفي قصة "البرقع والتحدّي" يشكّل بيت الزّوجيّة للمرأة سجنا تلاقي فيه أقسى صنوف الألم والإهمال وقتل الإنسانيّة، في الوقت الذي تنتظر فيه الفتاة هذا البيت وقتا طويلا على أمل أن تتوّج فيه ملكة لا أن تكون إحدى قطع أثاثه؛ لذلك تطلّعت عزيزة إلى الخروج منه لتستعيد جزءا من إنسانيّتها المفقودة. ولم يكن حالها قبل ذلك في منزل والدها أفضل، فقد ظلمت فيه ومنعت من إتمام دراستها وزوجت قسرا وقهرا.

والأمر ذاته دفع الشّيخ سالم في قصّة "الشّيخ" للخروج من منزله الذي فقد فيه اعتباره حين قوبل بسخرية زوجته وأولاده عندما ارتدى ملابس الشيخ "قالت الزّوجة ساخرة: هذا ما تريده. وأدارت ظهرها وهي تبربر بكلام كثير.. جلست أمام التلفزيون وقالت: شيخ قال! والله شيوخ آخر زمن! زوت بفمها مزدرية"(4). فكيف يجد الإنسان راحة في منزل يفقد فيه اعتباره، وتُداس فيه كبرياؤه؟

وحين دعي البطل في قصة "الابتسامة والثقب" إلى منزل أبي عزام ضيفا ــ وقد ظنّ أنّه سيجد فيه تكريما وحفاوة ــ شعر كما لو كان متسوّلا يستجدي العطف والطّعام من منزل ذلك

(1) باشلار، غاستون، **جماليات المكان**، ص79
(2) المرجع نفسه ، ص44
(3) المسافات الظامئة، ص41
(4) المصدر نفسه، ص74

الرّجل، الذي ما كانت دعوته إلا حاجته لذلك المسكين لإجراء إصلاحات في منزله المهترئ الذي أكلته الحشرات.

ولم يستطع البيت في "خرمان" أن يحمّل قلوب الأبناء الدفء الذي انتظره والدهم وقتا طويلا، بعد أن أضاع عمره في تربيتهم، فقد تنكّروا له وتركوه وحيدا تتجاذبه الآلام، فترك الأب البيت الذي تفوح منه رائحة العقوق ولاذ بالطّبيعة.

وفي قصّة "حمدة" كان بيت عمّها الذي قضت فيه حياتها بعد وفاة والديها مكانا لاقت فيه صنوف المهانة والمذلة وتعطيل الأحلام، كما شهد على موتها ظلما وقهرا. ولو استسلم البطل في قصة "العقرب" للبقاء في البراكية التي أعدّت لتكون منزلا له، لكانت سببا في موته كما حدث مع "حمدة"، لكنّه قرّر أن يغادرها ويرحل عندما تسلل في عتمتها اللامنتهية عقرب إلى ظهره وأقضّ مضجعه، ولا شكّ أنّ البراكية لا تمثّل الاستقرار حتّى في بنائها، فهي سريعة التفكّك ويسهل زوالها.

وفي "دمعة أبي طليب" و "السّيل والنّمل" و "شجر الوقت" عاد البيت إلى دلالته المعهودة؛ فأبو طليب ومصطفى لم يذوقا طعم الاستقرار في البعد عنه، وكانا يتطلّعان للعودة إليه طلبا للاستقرار والهدوء والرّاحة، وقد ارتبط البيت بهذه الحالة الشعورية لأنّه كان يمثّل الوطن في دلالته، وليس البيت بمعناه الضّيق.

كما أنّ البيوت التي فقدناها إلى الأبد تظل حيّة في داخلنا، تلحّ علينا لأنّها تعاود الحياة فهي تتوقع منّا أن نمنحها ما ينقصها من حياة[1]، ولذلك نجد أبا طليب سيبقى قريبا من ذلك الفرن ــ الذي اختار العمل به ــ يصطلي بناره ألما على ذلك البيت الذي تركه ويخشى ألا يعود إليه "لقد أردت في المرّة الأولى بعثرة مكنونات نفسه فلم أفلح لأنّه اعتصم بالصّمت ولازم بيت النّار لا يبارحه"[2]. إنّ ملازمة أبي طليب لبيت النّار هي رغبة في التّطهير من الأوجاع التي سكنته منذ طرده من بيت الطّفولة، ويبدو أنّ هذه الملازمة لم يفهم حقيقتها النّاس من حوله، وظنّوا في الفرن سرّا ينجذب إليه أبو طليب، ولذلك نجد أنّ الرّاوي وهو إحدى شخصيّات القصة قد تكبّد عناء وصف الفرن وموجوداته بالتّفصيل دون أن يدري أنّ هذا المكان لم يكن يشكّل شيئا في وجدان البطل ولم يحمل همومه أو يعانق مستقبله، وربّما لم يكن يرى شيئا من تفاصيل المكان حوله، فمكانه الحقيقيّ ومسرح حياته هو ذلك البيت الذي يسكنه ويعلّق مستقبله على أبوابه.

---

(1) انظر: باشلار، غاستون، **جماليات المكان**، ص 89

(2) المسافات الظّامئة، ص56

ومن أجزاء البيت يتّخذ النّوايسة من الدّهليز[1] فضاء مغلقا لبعض أحداث قصصه، فهو الطّريق الموصل إلى الخارج، إلا أنّ الشخصيّات تعلق به باحثة عن النّور دون أن تدركه. ففي قصّة "البحث عن الشّعاع الأخير" يدخل البطل في صراع مع المكان وما فيه "غرقت في فضاء الدّهليز، فالعتمة تعربد من كلّ الشّقوق والثّنايا، وعليّ أن أستردّ الشّعاع الأخير الذي تسلّل من بين يديّ إلى أحد هذه التّجاويف"[2]، ويبدو أنّ هذا الصّراع قد قضى على الكثيرين قبله عندما هاجمتهم الخفافيش والأفاعي والعقارب الموجودة فيه.

والدّهليز في قصّة "دهاليز البئر" يتعدّد فهي دهاليز عديدة، وتبتلعها بئر كبيرة نضيع في غيابتها وغيابة التّاريخ المؤلم الذي تمثّله. وممّا لا شكّ فيه أنّ البئر تضمّ في جنباتها القلق والخوف والإرادة والشّوق. وتشكّل أسبابا للفرح والحزن، كما تمثّل انتظارا لشيء غير مقصود يحمل إلينا من جوفها[3]، لذلك فالبئر استطاعت أن تكثّف المشاعر التي أراد النّوايسة للدّهليز أن يجلّيها، وأن تكسبها عمقا أكبر.

وقد نجح الدّهليز المنتهي بالأبواب المؤصدة في استضافة الصّراعات اللامنتهية التي تعيشها الشّخصيّات مع ذاتها المنغلقة أمامها، التي تبكي على آلامها طويلا دون أن تتكبّد عناء البحث عن المخرج الصّحيح.

**العمارات:**

تشكّل العمارات في قصص النّوايسة دليلا على المدنيّة، ولذلك تشعره بالخوف والقلق، كما كان ينأى بأبطاله عن السّكن فيها، فهي بنظرهم تخفي في داخلها الكثير من البشر المتقوقعين على أنفسهم ممّن غابت إنسانيّتهم في جنباتها. ففي قصّة "ثلاثة رؤوس وخطّ مائل" يتجوّل البطل في شوارع المدينة، لا يملك في جيبه إلا خمسة قروش، فيرى مظاهر التّرف أمامه مطلّة والجوع يفتك به؛ "العمائر الحجريّة الجميلة ترمقني هازئة منّي، تلاحقني بنوافذها، بالتماع زجاجها"[4]، فهي لا تكتفي بتجاهل جوعه، بل تمعن في السخرية من حاجته وفاقته.

أمّا في قصّة "العقرب"، فإنّ البطل يخرج من وطنه كسيرا مطرودا، يحاول البحث عن ذاته بعد هذا المصاب الجلل، فيشعر أنّ هذه العمائر قد أقيمت على أنقاض روحه "عادت نظراته من

---

(1) الدّهليز كما جاء في المعجم الوسيط هو المدخل بين الباب والدّار
(2) وشم الصّبّاح، ص 60
(3) انظر، النصير، ياسين، **الرواية والمكان**، ص27
(4) خرمان، ص6.

الشّاطئ الآخر كسيرة متخاذلة، متكسّرة بين العمارات العالية التي ترسل أضواءها بكلّ تحدّ"[1]، فهي لم تبذل جهدا في مدّ يد العون إليه وتخفيف مصابه، بل أعلنت عن وجودها في مقابل غيابه، وضوءها مقابل ظلمته، في تحدّ شائن وسخرية مفضوحة من ذلك الذي بات مترنّحا من وقع الهزيمة. وكذلك كان دورها في قصّة "قلب أمي"، إذ تبتلع أولئك الأشخاص الذين فقدوا إنسانيّتهم وتنكّروا لحاجة ذلك الشاب الذي كان يحمل أمّه على ظهره ليوصلها إلى المستشفى، فيمرّون عنه وكأنّهم لا يرونه "الكتل اللحميّة التي أراها مكوّمة داخل السيارات المارقة تهزّ أطرافها ساخرة...يبتلعها الظلام وتختفي بين العمائر"[2].

ويلاحظ أنّ العمائر في قصص النّوايسة كانت تطلّ على مسرح الأحداث ولم تقم باستضافة الشّخصيّات، بل كانت دائما مغلقة أمامها، عصيّة على الاقتحام، تصطدم الأحلام بجدرانها وترتدّ كسيرة، كما أنّها كانت مكانا قاسيا سخر من ضعف الأبطال وغرقهم في المحن، وتنكّر لهم بقدرته على امتصاص إنسانيّة الإنسان وإخفائها.

**الغرفـــــة:**

تمثّل الغرف تلك البقع المغلقة من الأرض، التي تحجب النور وتمنعه، ولكنّ باحتها الصغيرة تمتلك قدرات تعويضيّة عن الفضاء الخارجيّ، كما أنّها تشكّل حاجات لا بديل لها[3]. وعلى الرّغم من حضورها الضعيف في قصص النّوايسة إلا أنّها كانت تضمّ أصحابها بدفء، وتغطّيهم بأجنحة فضائها.

ففي قصّة "عناق الكتبيّة" يحاصر التعب والخوف والقلق البطل في أثناء سيره في شوارع المدينة باحثا عن الحقيقة، ويتعبه طول التجوال في أمجاد التاريخ الزّائلة، فيلوذ بغرفة الفندق بحثا عن السّكينة والهدوء، ويطلّ من نافذتها على العالم، "فتحت النّافذة ورمقت سوق السمّارين المتربّع أمامي كمن يرنو إلى سيّد جبّار، وأغمضت عيني على صورة حفرتها في الذّات، ثمّ ألقيت نفسي على سريري لأحلم بغد آت"[4]، ويلاحظ أنّ موجودات الغرفة لعبت دورا هامّا في تعزيز الشّعور بالأمن عند البطل، وعلى الرّغم من الانغلاق الذي تشكّله الغرفة إلا أنّها انفتحت على الفضاء الخارجيّ، فالنّافذة أطلّت على الأماكن التي مرّ فيها منذ قليل، ولكنّها إطلالة أخرى، والسّرير استطاع أن يشرع له أبواب الخيال على مستقبل مشرق. ولم يكن هذا الانفتاح مطلقا

---

(1) وشم الصباح، ص66.
(2) المسافات الظامئة، ص86
(3) انظر: النّصير، ياسين، **الرواية والمكان**، ص74، 75
(4) المسافات الظامئة، ص17

فيشعر معه البطل بالخوف ذاته، بل كان مرحلة تالية للاستقرار النّفسيّ والفكريّ، ممّا أكسبه أهمّيته الخاصة.

وفي قصتي "القرنان" و"البحث عن الشعاع الأخير" تغادر المخاوف البطل حين يستيقظ فيجد نفسه في غرفته وعلى سريره، فبعد أن تقذف به ظلمة الواقع إلى وحشية الحلم فيستبدّ به، تنقذه اليقظة حين تعيده إلى ملاذه في غرفته.

والحال مع زوجة أبي عيد لا يختلف كثيرا، فالفقر يحاصر أسرتها، وزوجها مستسلم لهذا الواقع، ولا يكبّد نفسه أي عناء لتغييره، فماذا بوسعها أن تفعل، وهي ترى أبناءها وقد لاك الفقر أحلامهم الصّغيرة؟ فتهرب من هذا الواقع المرير، وتلوذ بإحدى غرف المنزل "أحسّ بابنته متعلقة بملابسه وترتشف من أبوّته المتقطّرة من عينيه، وقالت له: لا تنسى. وما الذي يجب أن يتذكّره؛ ثمّ لحقه ابنه الأوسط وقال له بصوت خافت: الهريسة. ابتسمت زوجته وهزّت رأسها. نظراتها صارخة، ولكنّها اكتفت بتنهيدة وهي تلوذ بإحدى الغرف"[1]، وكأنّ هذه الغرفة استطاعت أن تستر عسر الحال، وتمثّل مهربا من ذلك الواقع.

**المكتـــــب:**

إنّ غرف المكاتب هي ذلك الحيّز الذي نخرج إليه كلّ يوم بدافع الحياة والوجود، وهي من الأمكنة التي نجد أنفسنا فيها مجبرين بسنّة من سنن الكون، ولا نستطيع الفكاك منها خوف الموت جوعا وضياعا. لذلك نجد هذه الغرفة في قصص النّوايسة قد امتلأت قسوة وجفافا؛ ففي قصّة "حبة التفاح" قطع سعيد مسافات طويلة من قريته إلى المدينة وهو ينتظر أن تكون بداية حياته في مكتب صاحب العمل، فقد كان يتمنّى أن يمنحه الوظيفة الذي جاء ساعيا لها، إلا أنّ هذه الأماني تكسّرت حين ولج إلى ذلك المكان، بل إنّ كرامته تبعثرت بتلك النّظرة التي قوبل بها، وهو لذلك لم يدرك تفاصيل المكان ولم ينشغل بتتبّعها، فنجد ذلك الحيّز في القصّة خاليا من المعالم وكأنّه الفراغ؛ وذلك نتيجة لسيطرة الأفكار على الشّخصيّة في ذلك المكان، فلا تحفل بما حولها ولا تكترث له بل كانت تتمنّى أن تغادره لتلتقط آخر أنفاسها.

وذلك هو حال سميح أيضا في قصّة "ثلاثة رؤوس وخطّ مائل"، فلا حياة تجري في عروقه حين تفرض ساعات العمل عليه البقاء في ذلك المكان المنفّر.

---

[1] ذات الودع، ص15

أما في قصّة "القصيدة الأخيرة" فغرفة المكتب تمتلئ بالتفاصيل التي تشغل البطل وتسيطر عليه، ونراه منشغلا بتتبّعها " يعود إلى مكتبه تحاصره الأشياء من جميع الجهات...تتعلق به...غير أنّه يتشبّث بالخيط الذي يظنّه موصولا بالكلمات...تتوزّع نظراته بين حين وآخر عدّة أزرار وتلفون، وبعض الكنبات ولوحتان، وصورتان لرجل مهمّين، تصفعه جميعا...تسخر منه"(1). إنّ غرفة المكتب في هذه القصّة مكان مليء بالتّفاصيل وهو امر مختلف عمّا رأيناه سابقا، فغرفة المكتب في هذه القصّة تمنحه المكانة والقيمة، وهو يخشى أن يفقدهما بفقد وظيفته ومنصبه، فهو في صراع البقاء معها ولذلك نجدها قد تحوّلت إلى أشخاص يسخرون منه وينتظرون رحيله، وهو يحاول الصّمود على الرّغم من تزلزل الأرض تحته، أمّا في القصص الأخرى فلم تكن مكانا يصلح لأن تتمسّك به الشخصيّة، بل على العكس فهي تحاول الفرار منه ما استطاعت.

إنّ الأماكن الخاصة في قصص النّوايسة غالبا ما تضعنا في مواجهة مع الذّات، التي نكتشف استلابها وضعفها، فنطلب الهروب إلى النّاس والاختلاط بهم لننسى ونريح أنفسنا من وطأة الحقيقة حين نغرق في وحول التصنّع والمجاملات، ولذلك فهي بمجملها أماكن قاسية وباردة يشكّل الهروب منها غاية.

**ثانيا: الأماكن المفتوحة:**

**الشّـــــارع:**

يعدّ الشّارع صحراء المدينة وحياتها الدّائبة المتحرّكة، لامتداده طاقة على مدّ المكان، ولانعطافاته تحوّلات في الزّمان والمكان، ولساكنيه حرّية الفعل وإمكانيّة التّنقل وسعة الاطّلاع والتّبدل(2). وبسبب ذلك الزّخم الذي يحمله الشّارع فقد اتّكأ عليه النّوايسة في العديد من قصصه، وكان حاضرا في معظمها مساهما في تعميق الحدث وتأزيمه.

يُشبع البطل في قصّة "عناق الكتبيّة" شوارع مرّاكش مرورا، تلك التي تحمل التّاريخ بين جنباتها فتجمع الزّمان والمكان. لقد كانت الطرق متشابكة بتشابك الأفكار التي تولّدها "سلكت طريقا وأسلمني لأخرى، ثمّ دخلت في عالم من الطّرق المتشابكة. خلا الطّريق الذي سلكته من المارة والأضواء، أظلمت الدّنيا أمام عيني وأوشكت على البكاء"(3)، ويتحوّل المكان إلى فراغ لا

(1) رحيل الطيار، ص38
(2) النصير، ياسين، **الرواية والمكان**، ص114
(3) المسافات الظامئة، ص13

حياة فيه، يشبه ذلك الفراغ الذي نعيشه والفراغ الذي يتشكّل في الحاضر بغياب التّاريخ ومخططات المستقبل. ويُحذّر من السّير في الشوارع القديمة "تذكّرت الآن ما قاله لنا مرافق الوفد: الشّوارع القديمة خطرة في الليل. أحيانا تعجّ باللصوص وأحيانا تفاجئك بهجمات النّساء الجائعات. كان حديثه تحذيرا لنا، لم أبال كثيرا بما قاله لغاية الآن، لأنّني والفقر نرتبط بعروة وثقى"[(1)]، إنّ الشّوارع القديمة تفجّر الماضي والحقائق أمام المارّ فيها، فهي لا تخفي الأوجاع بجمال مزيّف وإنّما ترسم الواقع معفيا من أيّ مساحيق للتجميل ولذلك تبدو مخيفة لمن لم يعتد مواجهة الحقائق.

فالشّارع يستطيع أن يظهر الحقائق جلية في قصّة "القرنان"، فالبطل كان بحاجة إلى أن يعرف آراء النّاس من حوله حول قضيّة السّلام، فهو حتّى وإن بدا مسخا لن تقلقه الصّورة إذا كان الجميع عليها: "أفتح الباب وأهرب. الحقّ إنّني ارتحت قليلا حين شاهدت الشّارع يزدحم بغابة كبيرة من البشر، تلمس أيديهم الجباه المستطيلة على شكل قرون، وعلى الأذناب"[(2)]. وفي قصّة "ويبقى الرّأس" كشف الشّارع مواقف الجماهير في القضايا المصيريّة التي يتّخذون فيها موقف المتفرّج، أو موقف اللاهي العابث كما في قصّة "ذات الودع".

وحين تلقفت الشّوارع سميح في قصّة "ثلاثة رؤوس وخط مائل"، بسطت فقره أمامه حين استطالت في وجهه متحدّية جوعه، ومبرزة له الجانب المشرق منها الذي لم يستطع الوصول إليه، أو أن يكونه يوما، وكأنّها تهزأ منه. وفعلت كذلك بسالم في قصّة "الشّيخ" حيث كشفت له حقيقته التي لم يستطع أن يتعرّف عليها إلا حين نزل إلى الشّارع بملابس الشّيخ وسخر منه النّاس، فردّته إلى الواقع بعد أن غيّبته عنه الظّنون.

ويمتلئ الشّارع في قصّة "العقرب" بما يزيده قتامة ووحشيّة، فالمسلخ يفتح أبوابه عليه فتنفلت الرّوائح القذرة منه وتزيد الأفكار قتامة وبشاعة، وكما أنّه يتيح السّاحة للمعارك الضّارية بين الجرذان والقطط. فتصبح الصّورة مشابهة لأرضه التي خرج منها، وحوّلتها المعارك الوحشيّة إلى مسالخ تمتلئ بالجثث المقتولة بدم بارد. وإلى جانب المسلخ هناك "المزبلة" التي "يكتب تاريخها كلّ أبناء الحيّ فإنّها مفازة مذهلة مثل إحدى البوادي في منطقتنا العربيّة؛ صفائح التنك، والزّجاج المكسور، والمواد اللزجة والرّخوة، والكائنات المتطايرة"[(3)]، ويلاحظ اهتمام الكاتب بالوصف الدّقيق لموجودات حاوية القمامة، على الرّغم من أنّها تضمّ كلّ ما صار بنظر الإنسان

[(1)] المسافات الظامئة، ص13
[(2)] المصدر نفسه، ص 90
[(3)] وشم الصّباح، ص67

بلا جدوى، وكأنّه يريد أن يمجّدها ويعلي من شأنها فهي نتاج عمل أبناء الحي مجتمعين، وهل من عادتهم الاجتماع على أداء عمل ما؟ إذن هي ثمرة تعاون يستحقّ الوقوف عنده. وهي سخرية من المواقف العربيّة اتّجاه القضايا الكبرى التي لا تجتمع إلا لتصنع أمرا لا جدوى ولا فائدة ترجى منه.

ويضع الشّارع البطل في مواجهة حادّة في قصّة "قلب أمّي"، فهي مواجهة مع الذّات والآخر، ويؤزّمها المكان الذي كان عنصرا فاعلا في الحدث، فقد أزاح السّتار عن ضعفنا واغترابنا في مكان كنّا نحسّ بدفئه طويلا، فكلّ ما في الشّارع تنكّر له وأدار ظهره لا مباليا. لذلك فقد بدا الشارع موحشا، لا رحمة فيه حتّى الأشجار لم يستطع أن يرى منها إلا ظلالها فيه وكانت تعمّق وحدته "الشّارع خال إلا من بعض سيارات يتوالى مرورها على لحظات متقطّعة. ظلال المرتسمة أجزاء الرّصيف توحي بالوحشة"[1]. إنّ الشّارع لا يكاد ينتهي فيوصل البطل إلى مبتغاه، ولا يشعره بالأمان أو الطمأنينة التي ينشدها.

ويشكّل الرّصيف على جانبي الشّارع ملاذا للباحث عن الأمان، ونجد البطل قد لجأ إليه في قصّة "أرصفة الصّمت" ليبوح له بما يدور في خلده، ويتّخذه صديقا يفجّر له مكنونات نفسه. ويسحب النّوايسة هذه الصّفات على الشّارع في عدد من قصصه، فنجده يملأ شخصيّاته بالطمأنينة والسّكينة اللتين تبحث عنهما في هروبها إليه، فالزّوجة في "شجر الوقت" أطلقت فيه لبوحها العنان، وكان قادرا أن يتفاعل مع حالتها الشّعورية، لذلك نجده قد أضاء حين أزاحت عن روحها الهمّ "انفجّ الظّلام عن دائرة ضوء من إنارة الشّارع، لمحت وجهها، لم يكن مألوفا كما عهدت، فقد ازداد صفاء وشفافيّة"[2].

وفي قصّة "المسخ" يهرب عوّاد من واقعه إلى الشّارع، وتتملّكه الرّغبة أن ينسى حقيقته، ويحقّق له الشّارع ما يريد فيترك نفسه تتصهر في أكاذيب الجمع " قدما عواد تجرّانه إلى الخارج. يقذفه الباب إلى الشّارع"[3]. ويتشابه هذا الحال مع حال أبي عيد فالشّارع هو مكان الحلم وتحقيق الأماني دون عناء، يقوده إليه ضيق الحال والعجز. وفي قصّة "ينتظرون" ينقذهم المكان من التّهميش والنّبذ الذي كانوا يخشونه مع إسراع العمر بهم إلى نهايته، فيمارسون فيه حياتهم التي توهمهم الجدران أنّها انتهت، ففي حركته الدّائبة تعويض لسكونهم وبطئهم، ويتّخذون

---

(1) المسافات الظامئة، ص84
(2) وشم الصّباح، ص40
(3) المسافات الظامئة، ص41

من المصطبة فيه مجلسا لا يفارقونه، ولا شكّ أنّ ارتفاعها عن الأرض يلبّي حاجة في نفوسهم التي تتوق إلى أيّ ارتفاع معنويّ حرموا منه نتيجة لتجاهل المجتمع لهم.

ويوشك ميمدال على التّلاشي لولا أن تداركه الشّارع وأعاد له جزءا من ذاته المستلبة، حين أوهمه أنّ ملكيته تعود له "الشّارع ملكي الآن، وهذه السّيارات والأبواب وأعمدة الهاتف وهذه المصابيح التي تتسامر بلا حساب، كلها في قبضتي...أنا سيّدها"[1]. وتعطي الشّوارع ومنعطفاتها للحاج عليّ قوة في قصّة "السّلة والعنكبوت" حين يقطعها سيرا على الأقدام متحدّيا صعوبتها وصخورها الحادّة.

تظهر الشّوارع في قصص النّوايسة كثيرا، فهي التي تشهد حركة الشخصيّات وغدوها ورواحها عندما تغادر أماكن إقامتها أو عملها[2]. وقد تكون أكثر الأماكن حضورا، فانفتاحها وابتعادنا فيها عن ذاتنا جعلتها ملجأ للهارب من ذاته الباحث عن التحرّر من سطوة القيود، كما أنّ عموميّتها وعدم امتلاكها من شخص أو فئة محدّدة واستقبالها للجميع، تحدّ لشعور النبذ الذي يمكن أن يدفع بالشخصيّة إلى الانعزال. إلا أنّ الكشف المتولد من انفتاحها، وقدرتها على خلق المواجهات جعلت منها مكانا وضع الشخصيّات في مواضع المفاجأة والدّهشة، وجعل للحركة مغزى واضحا في دلالته.

**الأزقـــــــة:**

لجأ العديد من الأدباء إلى توظيف الأزقة والممرّات الضّيقة في أدبهم بصفتها أماكن غنيّة بالدّلالات، فالضّيق الذي تمتاز فيه علامة فقر، وغياب الخدمات المختلفة عن هذه الأماكن هو دلالة تهميش وتجاهل، كما أنّ الظّلمة تكتنفها في الغالب ممّا يجعلها تستر العديد من الأفعال والسّلوكات الخاطئة وغير المقبولة في كثير من الأحيان.

ففي قصّة "ثلاثة رؤوس وخطّ مائل" تشهد الأزقة على حاجة سميح وجوعه وتزيده اختناقا، وهي الوحيدة التي ذللت له طرقها ليصل إلى صديقه سليمان ويطلب منه المساعدة "أغلقت غرفتي وسلكت زقاقا موصلا إلى منزله، ماذا سأقول له: قلت في نفسي. أسرعت أكثر...قذفني الزّقاق أمام عمارة فارهة. تباطأت"[3]، وتبدو المفارقة واضحة حين يوصله الزّقاق إلى هذه العمارة الفارهة، وكأنّ هذا الاتّساع لا نصله إلا عبر المرور بهذا الضّيق.

---

[1] خرمان، ص66

[2] بحراوي، حسن (2009)، **بنية الشكل الروائيّ**، (ط2)، الدار البيضاء: المركز الثقافيّ العربيّ، ص79

[3] خرمان، ص8، بتصرّف

وأعمق حضور للزّقاق كان في قصّة "حمدان"؛ إذ نراه مهيمنا من الكلمات الأولى في القصّة "تسلّمه الزّقاق الذي يشقّ القرية من الشّرق إلى الغرب"[(1)]، والقرى تمتاز بأنّها تمتلئ بالأماكن الضّيّقة التي تختزن الأسرار والأسى، ويلوذ حمدان بالزّقاق ويتدرّع به هربا من العالم الموحش البارد، ذلك العالم الذي يراه "أزقّة متناثرة، متقاطعة، متنافرة، تثير التّقزّز من مكامنها"[(2)]، فيصبح العالم بنظره مكانا ضيّقا على الرّغم من اتّساعه، يضيق حين تضيق الإنسانيّة وتتمدّد الشّرور. ويرتبط الزّقاق بالظّلمة وسواد الليل، وعلى الرّغم من ذلك ففي حضنه دفء مفقود من غيره، ويتماهى الزّقاق مع الحالة الشّعوريّة لحمدان فيتبادلان من الأحاديث ما يجعل حمدان ينتسب للزّقاق بدلا من انتساباته الأخرى التي ما زادته إلا تعبا وإرهاقا وضياعا "ويتصنت إلى وشوشات متقطّعة تقذفها شقوق الزّقاق بين فينة وأخرى"[(3)]، فيتحوّل المكان إلى محاور حقيقيّ يقتحم عالم السّرد، محرّرا نفسه من أغلال الوصف.[(4)]

وينفتح الزّقاق من الجهة الغربيّة على أشياء مخيفة يخشى حمدان السّقوط فيها "الحافة الغربيّة من الزّقاق ممتلئة بالليل والوحشة والأفق المفتوح، وتقود إلى هاوية سحيقة يتمّ التخلّص من قبضتها عن طريق دروب ضيّقة، ملتوية، محفورة في رؤوس النّاس والدّواب منذ الأبد"[(5)]؛ وجهة الغرب تخيف النّوايسة دائما، ربما لارتباطها بالعدوّ القادم من جهة الغرب، أو لارتباطها بالغروب ودلالاته. أمّا طريق الهروب من السّقوط في هاوية الغرب، فيجدها بالمرور عبر أزقّة ضيّقة محفورة في عقولنا منذ الزّمن الماضي، حتّى الدّواب يمكنها أن تهتدي إليها فلماذا نضيع عنها، ونبتعد عن الشّرق مشرق الشّمس والنّور والضّياء.

وتحاول الشّخصيّات في قصص النّوايسة الهروب من الأزقة واختناقها؛ ففي قصّة "عناقيد الدّود" ينزل الهدوء على الركّاب حين "تتخلّص الحافلة من أزقّة الحيّ القديم لتلاقي الشّارع العريض"[(6)]. ولذلك السّبب نفسه يلجأ البطل إلى الطّبيعة في قصّة "حبّة تمر" محاولا التخلّص من الأزقّة الخانقة التي تلاحقه.

إنّ الشخصيّات تخشى أن تضيع في هذه الأزقة فلا تهتدي إلى سبيلها، وهذه المخاوف جسّدها كلام والد البطل حين جاء في زيارة لابنه في قصّة "ذلك الصّباح" "لم أستطع النّزول،

---

(1) وشم الصّباح، ص7
(2) المصدر نفسه، ص7
(3) المصدر نفسه، ص8
(4) انظر: لحمداني، حميد (1991)، **بنية النّص السّردي من منظور النّقد الأدبيّ**، (ط1)، بيروت: المركز الثقافيّ للطباعة والنّشر والتوزيع، ص71
(5) وشم الصّباح، ص8
(6) خرمان، ص21

وخفت أن أرسل أخاك حتّى لا يتعثّر وخشيت أن تذهب من زقاق آخر"[1] . إنّ هذه المخاوف تبرّرها قصّة "عرفان" فأزقة القرية تؤدّي جميعها إلى "المزبلة"، وليس هناك إلا شارع وحيد هو الذي يربط القريّة بالدّنيا. إنّ الضّيق والقدم اللذين تمثّلهما الأزقة تشيران إلى الانشداد إلى الماضي المتوقف عن النّموّ وانتظار المآل بقناعة، فكان من الطّبيعي أن توصل المارّين فيها إلى حاوية القمامة بما تمثّله من التدنّي والوضع الاجتماعيّ أو حتّى المواقف الإديولوجيّة[2].

**السّـــــــوق:**

تعدّ الأسواق من الأماكن الحيويّة التي نرتادها باستمرار، ولا نستطيع الاستغناء عنها لقدرتها على تأمين احتياجاتنا الأساسيّة والثّانويّة التي تقوم بها حياتنا. وتمتاز الأسواق بالازدحام عادة، وتتنوّع حاجات مرتاديها وأهداف وجودهم فيها. وتدلّ الأسواق على الانغماس البشريّ في الدّنيا، وتمجيد حاجات الجسد دون الرّوح والفكر، وفيها من الصّخب والضّوضاء واختلاط الأصوات ما يفقد مَن فيها تركيزه ويحيد به عن مبتغاه، فيقوده إلى طريق آخر لم يكن في الحسبان.

ويستعير النّوايسة "سوق السمّارين"[3] في مرّاكش فضاء لقصّته "عناق الكتبيّة"، وقد كان هذا المكان قادرا على أن يحمل أفكار الشّاعر ويتفاعل معها، فالصبغة التّراثية التي يتّسم بها المكان تلقي الإضاءة على جدران الذّاكرة فتستدعي التّاريخ من مكامنه "سوق السمارين، وما أدراك ما سوق السمارين؟ يلي ساحة الحلاقي مباشرة. فيه يلتقي كلّ الأغراب وكلّ الألوان والسّحن وكلّ اللغات والأجناس، يشدّهم إليه غرابة ما فيه، وسعة نواحيه، والماضي الكامن في أعطافه"[4]. ويمتلئ السّوق بالسّائحين من كل الأجناس فيخيف البطل وجودهم، ويخشى أن يسرقوه كما سرقوا أمجادنا من قبل. ويمثّل السّوق الدّنيا التي نحتاج أن نخرج منها لنحقّق النّصر ونعود إلى أمجادنا، ولكنّه مليء بالطرق المتشابكة التي نتشتّت فيها. وعلى الرّغم من أنّ السّوق هو المكان الرّئيس الذي دارت فيه أحداث القصّة إلا أنّها سمّيت باسم مكان آخر وهو المسجد، إنّ ما يريده الكاتب هو أن نخرج من ضوضاء السّوق وزخرف الدّنيا ونتوجّه إلى مساجدنا حيث يكمن الخلاص.

---

(1) فرج نافذة النّهار، ص71

(2) بحراوي، حسن، **بنية الشّكل الرّوائيّ**، ص85

(3) سوق «السمارين»: واحد من أشهر الأسواق في المغرب ومن أبرزها على مستوى الأسواق العربية، يؤمّه السيّاح من أنحاء العالم، وهو يمثل أيضا تحفة معمارية تشهد على وجود المماليك وحكمهم البلاد فيما مضى من زمان. المصدر شبكة الأنترنت www.globalnewscombined.com

(4) المسافات الظامئة، ص11

وفي قصّة "للرّجال فقط" كان السّوق "سوق بالة" يبيع الأشياء التي سبق استعمالها واستهلاكها، وعلى إحدى العربات التي تبيع أحذية الكعب العالي كتب البائع للرّجال فقط، وقد جذب المكان إليه عددا كبيرا من الرّجال الرّاغبين باقتناء هذه البضاعة. وقد استطاع الكاتب أن يعمّق أثر هذه الفكرة حين وضع هذا المكان في مقابل الجامعة، فسوق البالة الذي تنحدر فيه قيمة الأشياء والأشخاص فيفقد الرّجال رجولتهم يرتاده الأشخاص أنفسهم الذين يظنّون أنّ الشهادات الجامعيّة والألقاب يمكن أن تعيد لهم جزءا من قيمتهم المفقودة.

وفي قصّة "الحافلة" يبتلع السّوق ليلى المرأة المطلقة، فتلوذ بالمحالّ التّجاريّة هربا من أعين النّاس التي تلاحقها وتنظر إليها باستغراب، لكنّها تجد نفسها تباع وتشترى كأيّ سلعة من السّلع، وتلوكها الألسن في ضجيج الأسواق، إلا أنّها استطاعت أن تخرج إلى الطّريق العام وتمضي مع النّاس دون هروب بعد أن واجهت الحقيقة.

إنّ الأسواق في زماننا هذا لا يمكنها أن تحمل أيّ دلالة إيجابيّة كتلك التي كانت تحملها عبر التّاريخ، فقد كانت ملتقى للأدباء ومراكز للدّعوة والتّبادل الثّقافيّ. أمّا اليوم فهي تمثّل حياتنا اللاهثة وراء الملذّات وانغماسنا فيها، كما تمثّل بضوضائها وصخبها ذلك الضّجيج الذي نعيش فيه دون أن نصل إلى نقطة اتّفاق.

**المقـــــبرة:**

تمثّل المقبرة في قصص النّوايسة بوابة الحياة الأخرى، التي يجب أن نقف متفكّرين متأمّلين، نعيد النّظر في ما مضى من عمر محاولين استدراك الأخطاء وإصلاح ما تبقّى. ولذلك نجد الشّيخ في قصّة "باقة ورد" قد عفا عن قاتل أبيه في هذا المكان، وكأنّ هذا المكان هو الذي ساعد النّاس على تقبّل فكرة العفوّ وعدم لوم البطل، فالحياة الدّنيا تغدو لا قيمة لها عند التفكير بالموت والعبور إلى الحياة الأخرى. ولذلك نجد بطل قصّة "الصّمت" يرى أنّ الأشياء كلّها تغدو بلا قيمة في حضور الموت الذي لم نحسن الاتّعاظ به.

وفي قصّة "حمدة" لم تشهد المقبرة على موت حمدة، بل على العكس من ذلك، فقد رفضت استقبال جثّتها وقبرها واختفت من بين المشيّعين في إشارة إلى خلودها في قلوب النّاس بما تمثّله من فكرة.

لذلك نجد أنّ المقبرة في قصص النّوايسة قد دلّت على الحياة اللامنتهية التي يجب ألا ننساها في خضم انشغالنا بالدّنيا، كما أنّها منفتحة في دلالتها المعنويّة والماديّة.

## الأماكن اللامتناهيّة:

إنّ الأماكن اللامتناهية هي تلك الأماكن الخالية من النّاس، هي الأرض التي لا تخضع لسلطة أحد ولا يملكها أحد، وتكون الدولة وسلطانها بعيدة عنها، لا تستطيع أن تمارس فيها قهرها ولذلك تصبح أسطورة نائية[1]، وتشكّل ملاذا للشخصية حين ينفض الجميع من حولها وتمتلئ الأشياء بالفراغ.

ففي قصّة "البرقع والتحدّي" يشير الكاتب بداية أنّ القصّة وقعت في المزار ــ بلدة الكاتب الأصلية ــ ربما لأنّه أراد أن يوهم بوقوعها في زمان ما، وأنّ ما تمثّله عزيزة واقع نعيشه حتّى وإن آثرنا تغطيته بصمتنا، لكنّه لم يكترث بوصف المكان إلا في نهاية القصّة حين لجأت عزيزة إلى الطّبيعة تلوذ بها من ظلم ذوي القربى، وكأنّ عزيزة صارت تحسّ بوجودها في المكان وعلى الأرض بعد أن تعهّد الشّيخ بنصرتها، لذا صارت ترى الأماكن بعين لم تكن تراها بها سابقا "جبل الضّباب يرنو بأنفه إلى السّماء...تقف الشّمس على الأفق الغربيّ قرصا أحمر تراه واضحا فوق مياه البحر الميّت، رقعة ضئيلة من جبل الضّباب ما زالت تستقبل أشعّة الشّمس الغاربة"[2].

ونستطيع أن نرى ما حول عزيزة من خلال إدراكها ورؤيتها الخاصّة التي صارت تسقطها على ما يحيط بها، ربما رغبة منها في أن تبني لنفسها عالما آخر مغايرا عن العالم القاسي الذي عاشت فيه "تتخيّل هذا الجبل سفينة كبيرة، يحملها البحر بعيدا عن دنيا زوجها. لا، هو فرس عالية الصّهوة لها عرف زاهي اللون تتهادى بها في رياض طيّبة ليّنة لا عنزات فيها ولا جوع ولا زوج كزوجها"[3]، ويبدو واضحا أنّ هذا المكان الذي لجأت إليه الشّخصيّة كان مكانا بلا حدود ولا خطوط حمراء مزيّفة تمنعها من المضيّ في حياتها كما تريد.

إنّ المكان الذي احتضن عزيزة كان شبيها بذلك المكان الذي لجأ إليه البطل في قصّة "خُرمان"، فهو مكان لا حدود له متّسع باتّساع هموم الشخصيّة ويمتدّ بامتداد آلامها "تطوّح ببصرك وراء الامتدادات المتعرّجة. تخترق الدّمع والصّمت والانشطار.. كالأشباح ينسلّون من هنا وهناك"[4]، كما أنّ الطبيعة فيه كانت قاسية بقسوة أبنائه "الشّمس تغرز أصابعها في موقيك

---

(1) انظر: القاسم، سيزا ولوتمان، يوري وآخرون (1988)، **جماليّات المكان**، (ط2)، الدّار البيضاء: عيون المقالات، ص62
(2) المسافات الظّامئة، ص30 بتصرّف
(3) المصدر نفسه، ص30، 31
(4) خرمان، ص30

بتحدّ فتبلع الإهانة بكفك المشققة متقيا أصابعها النّاريّة"[1]، لكنّ هذه القسوة تدفعه إلى الوقوف على قدميه مرّة أخرى فتتبدّل قسوة المكان جمالا "ما دكت واقفا فنجوم هذا الليل البهيم لي، وشمس النّهار الجديد، الذي سيولد قريبا، هي شمسي الجديدة"[2]، إذن هي كانت ملاذه، ولكنّها عرّت قسوتها أمامه لأنّها أرادت له أن يواجه، وأن يعاود الوقوف من جديد.

وفي "يوميّات سارية الحجر" تطلّ الشخصيّتان على المكان من فوق صخرة ناتئة على مرتفع ممّا يجعل فضاء المكان أمامهم رحبا ممتدّا في جميع الجهات، ويأتي وجه البحيرة الصقيل في المشهد ليعكس توهّج الشّمس في السّماء فيضيف إلى فضاء الصّورة البعد الأخير من الأعلى، ويصبح المدى كاملا في قبضة طفلي الحجارة.

والمكان في قصّة "حبّة تمر" كان ينبسط على مدّ البصر، أينما تلفتت عين البطل الذي كان يلتهم هذا الاتّساع التهاما بعد أن جاءه متعبا من ضيق المدن واختناقاتها "أنّى تلفتّ ترى السّهول التي تلحّفت بالجمال تفيض من عينيك.. هذا البساط الأخضر الموشّى بتوقيع الربيع يستقبل الشّمس عندما تغمر المشهد بطلّتها الذّهبيّة، وتظلّ الشّمس تخربش أشعّتها على صفحاته طوال النّهار وهي تتغنّج على طرقات السّماء"[3]. وقد جاء هذا الوصف الشعريّ للمكان على لسان الشخصيّة التي بدت متلذّذة بكلّ ما تراه من مظاهر الطّبيعة، فأغدقت عليه من روحها الكثير.

وتختلف الدّلالة في قصّة "أوراق الثّلج" فالمكان الممتدّ غطّته برودة الثّلوج، ومحت معالمه تماما فلم يبق منها إلا البياض "هيّا يا سماء، مدّي بساطي إلى أبعد مدى.. فهذان ضيفان عندي الليلة.. شقا صمت الليل وطلق الطّبيعة، وأباحا لنفسيهما بياضي"[4]، فالمكان يتحوّل إلى شخصيّة تدخل في صراع مع الشخصيّات الأخرى وتنتهي القصّة بانتصاره وإعلان سيادته المطلقة.

وترتبط الصّحراء في وجدان الإنسان العربيّ بالذّات وتأكيد الوجود أمام الامتداد اللامتناهي لها، وقد تغنّى بها طويلا في أشعاره، وشهدت ذرّات رمالها تحدّياته لقسوة الطّبيعة وانتصاره عليها وبقاءه معظم الأوقات.

ففي قصّة "المسافات الظّامئة" يطل المكان علينا من العنوان ابتداء، فهي مسافات لا حدود ولا نهاية لها، ظامئة إلى النّهاية ويظمأ قاطعها إلى الوصول. وقد ظهرت قسوة الصّحراء فيها جليّة بحرارتها وعطشها وامتلائها بالسّراب، وعلى الرّغم من كلّ القهر والعذاب الذي أشبعت به

---

(1) خرمان، ص29
(2) المصدر نفسه، ص35
(3) فرج نافذة النّهار، ص44
(4) المصدر نفسه، ص51

البطل إلا أنّها استطاعت أن تصنعه من جديد "الآن أنت فسل جديد تفتّق عنه صخر القهر، سيملأ باعك ونفسك زهرا وتمرا وحياة"[1]، فلم تكن قسوة هذه الأماكن غالبا إلا لأنّها أرادت من الشخصيّات أن تنهض، وأن تنسى الأوجاع التي يغرسها البشر فينا بتحجّرهم.

تغيب الحدود والملامح في الأماكن اللامتناهية عند النّوايسة، فعلى الرّغم من أنّها تضمّ العديد من عناصر الطّبيعة العظيمة كالشّمس والجبال، فنحن لا نستطيع أن نحدّدها باسم ما، فهي أكبر من ذلك وأعمق من كل الأماكن، ويستطيع جبروتها أن يعيد صياغة الشخصيّة ويكسبها من القوّة والتحدّي الشيء الكثير.

إنّ المكان يرتبط ارتباطا وثيقا بمفهوم الحرّيّة، والحريّة في أبسط صورها بدائيّة هي حرّية الحركة، ويمكن القول إنّ العلاقة بين الإنسان والمكان من هذا المنحى تظهر بوصفها علاقة جدليّة بين المكان والحرّية، وتصبح الحرّية في هذا المضمار هي مجموع الأفعال التي يستطيع أن يقوم بها الإنسان دون أن يصطدم بحواجز أو عقبات[2]، لذلك تبدو الأماكن المفتوحة أكثر حضورا عند النّوايسة، وأقدر على منح الشّخصيّات الشّعور بالأمان والسّكينة من الأماكن المغلقة التي تفقد فيها الشخصيّة توازنها وتصيبها بالقلق والتوتّر. ويخرج الأمر عنده على المتعارف عليه "فانفساح المكان أكثر ممّا يجب يشعرنا بالاختناق"[3]، لكنّه عند النّوايسة يحقق للشخصيّة دلالة مغايرة تماما لهذه الدّلالة، إذ تتنفس فيه الصّعداء بعد أن تخنقها ذرّات الحيّز الضّيّق[4].

## ثالثا: المقابلة بين المدينة والقريّة

تعدّ ثنائيّة القريّة والمدينة من الثنائيّات المهمّة في الأدب، إذ تحضر على مدى واسع فيه؛ لتباين الدّلالات التي تحملها كلّ منهما. فأبطال الكاتب في اشتياق دائم لقراهم وفي بحث مستمرّ عنها رغبة منهم في أن ينفضوا غبار المدن عن كاهلهم، لذلك في "وداعا يا دانوب" يلجأ البطل إلى نهر الدّانوب يسرّ له بأخباره، فهو يذكّره بالقرية ورائحتها، فيلجأ إليه "من عفن المدينة وسخامها الأسود لأنّ فيك فطرة الولادة"[5]، فالمدينة ثقيلة ومواجهة القرويّ لها ليست أمرا سهلا لذلك فهو يبقى متمسّكا بحلم العودة إلى قريته.

---

[1] المسافات الظّامئة، ص49

[2] انظر: القاسم، سيزا ولوتمان، يوري وآخرون، **جماليّات المكان**، ص62

[3] انظر: باشلار، غاستون، **جماليات المكان**، ص244

[4] انظر: ما كتبه محمّد بوعزة عن المكان عند النّوايسة. بو عزّة، محمّد (1995)، **جمالية العالم القصصيّ في "المسافات الظّامئة"**، **مجلّة الآداب**، العدد (5، 6)، ص102- 103

[5] وشم الصّباح، ص79

وفي "حبة تمر" يختنق البطل فــ"المدينة قيد ثقيل في هذه الرّحاب"(1)، ويجد راحته في ذلك المكان الذي يتماهى الرّيف مع البادية فيه "ها أنا هنا على مفرق الزّمان أشرب الليل والنّهار صافيا.. وأقرأ على صفحة السّماء حروف السّعادة بوضوح"(2). وفي "أوراق الثلج" يبحث دايج وعبد الحميد عن الخلاص في القرية التي ابتعدا عنها، ولكنّ الدّروب كانت مغطّاة بالثّلج فلفظا أنفاسهما الأخيرة قبل الوصول إليها، إذ يبدو أنّهما ابتعدا طويلا عنها، فاستُنزفت أنفاسهما قبل الوصول إليها من جديد.

إنّ هذا الدفء الذي يملأ جنبات القرى يولّده أبناؤها بنخوتهم ومروءتهم التي لم تنتقص منها الأيام شيئا، لذلك ما كان للقاتل أن ينال العفو في قصّة "باقة ورد" لو لم تكن أحداث القصّة قد حدثت في القريّة، وهو يذكر ذلك صراحة في قصّة "وجه آخر لليل...وجه آخر للنّهار" أحسن ما في أبناء المناطق الضيّقة نخوتهم، ورغبتهم في تقديم المساعدة"(3). لذلك يختار الوالد في "ثلاثية خريف الدم" العودة إلى القرية للعلاج حتّى وإن لم يكن مجديا، فالعلاج الممزوج برأفة أبناء القرية أرحم وأكثر قدرة على تحقيق الشّفاء من العلاج الحديث الذي يخالطه ازدراء أهل المدن لأبناء القرى "هيا يا ابني أخرجني من عمّان لقد كرهتها إلى الأبد، أموت في بلدي أشرف من هذا المكان القبيح"(4)، وعندما يعود إلى قريته يجد سلواه فيها، فهو يعرفها جيّدا ولا يمكن للضياع أن يهاجمه فيها "هو يعرف هذه المواطن ويستدلّ عليها بسهولة.. يقطع مسيل الماء من معبر يمكّن البغلة من تجاوزه دون تعثر.."(5).

أمّا التّهميش الذي يلاقيه أبناء القرى في المدينة فهو يقلق الكاتب ويزعجه، فتلك الطّيبة التي يتمتّعون بها يجب أن تؤخذ على محمل الرّأفة والتبجيل لا السّخرية والاستهزاء، كما حدث مع سعيد في قصّة "حبّة التّفاح" الذي بدا غريبا بملابسه وهيئته وتصرّفاته بين أبناء المدينة، وكانت النّتيجة أن قوبل بالرّفض والاستصغار من صاحب العمل.

ويظهر أبناء المدينة في قصص النّوايسة أقرب إلى كائنات حجريّة لا إحساس فيها، كما في قصّة "قلب أمّي" التي أضاءت جانب انعدام العلاقات والأواصر بين النّاس من أبناء المدن، فالبطل عانى من قسوتهم وتنكّرهم له كثيرا حين أعرضوا عن تقديم المساعدة له ولوالدته.

---

(1) فرج نافذة النّهار، ص46
(2) المصدر نفسه، ص44
(3) وشم الصّباح، ص19
(4) فرج نافذة النّهار، ص74
(5) المصدر نفسه، ص78

ويمكن لوحشيّة المدينة أن تبتلع بعض أبناء القرى فتغيّرهم وتسلبهم جوهرهم، كما حدث مع السيّد إسماعيل في القصّة التي حملت اسمه، إذ مثلت الشّجرة رمز القريّة التي كانت تخلق صراعا دائما في نفس البطل الذي كان يحلم دائما أن يعود إلى بساطتها، ولكنّ الموت كان أسرع إليه وأخذه قبل أن يتخلّص من داء القسوة الذي بثّته المدينة في عروقه.

وبالنّظر إلى التطوّر الحضاري تتراجع القرى خطوات عديدة أمام التّطوّر الذي يصبّ في صالح المدن وينمّيها عاما بعد عام، أمّا القرى فإنّ التهميش الذي يلاحق أبناءها لا يتركها حتّى يقصيها عن خارطة التطوّر والنموّ، وفي قصّة "عرفان" ما يؤكّد ذلك، فليس هناك إلا حافلة وحيدة تخدم القرية في حين أنّ شبكة منها تسخّر لخدمة المدن، وأزقة القرية كلها تمتلئ بالقذارة ويبدو فيها الإهمال فهي جميعها تقود إلى المزبلة، وليس فيها إلا شارع وحيد هو ذلك الذي يربطها بالدّنيا.

والنّوايسة هو ابن القرية، فقد نشأ وترعرع فيها، ولم تستهوه المدينة فتجذبه إليها، لذلك ظلّ مسكونا بقيمها وجمالها ودفئها، مناصرا لبساطة أهلها ونخوتهم كما ظهر ذلك في العديد من أعماله القصصيّة.

نرى ممّا سبق أنّ المكان لعب دورا مهمّا في قصص النّوايسة، وانطبعت تفاصيله بمشاعر الشخصيّات، كما تنوّعت الأماكن واختلفت بما يخدم الفكرة المحوريّة للقصّة وينمّيها، لذلك نجد الأماكن تنوعت لديه بين المغلق والمفتوح والعام والخاصّ. وبدت الأماكن المفتوحة أكثر حضورا وتأثيرا في الشخصيّات، وأكثر قدرة على إعادة التّوازن لها. كما أنّه ينسف حدود الأماكن ويستخدم أجزاءها المختلفة بما ينسجم مع سياق القصّة.

ويبدو الارتباط وثيقا بين الزّمان والمكان في قصص النّوايسة، فكلاهما يستدعي الآخر ويعمّق أثره، وسيأتي مبحث الزّمن في الصّفحات اللاحقة ليكشف عن هذا الارتباط ويؤكّده.

## المبحث الثاني: الزّمان

يعدّ مفهوم الزّمن من المفاهيم التي لاقت من البحث ما يوازي إحساسنا به، فنحن نتلمّس آثاره في أنفسنا وما حولنا، وهو الموكّل بهذا الكون يغيّر من وجهه ويبدّل من مظهره[1].

ويشكّل الزّمان عنصرا مهمّا لوجود العالم التخيليّ؛ إذ يستحيل حدوث أيّ حركة خارج إطار النّظام الزّمني[2]، كما تترتّب عليه عناصر التشويق والإيقاع والاستمرار[3].

ويعيّن تودوروف ثلاثة أصناف من الأزمنة على الأقل في الرّواية[4]، وهي زمن القصّة أو زمن التخيّل وهو الزّمن الخاصّ بالعالم التّخيليّ، وزمن السّرد أو الخطاب وهو مرتبط بعمليّة التلقظ، وزمن القراءة وهو الزّمن الذي نحتاجه لقراءة الخطاب.

وما يعني هذا البحث هو ما يسمّى بالزمن الأدبيّ، الذي عرّفه جيرالد برنس بأنّه "الفترة أو الفترات التي تقع فيها المواقف والأحداث المقدّمة ( زمن القصّة أو زمن المرويّ)، والفترة أو الفترات التي يستغرقها عرض هذه المواقف والأحداث ( زمن الخطاب، زمن السّرد )"[5].

وتكمن المشكلة في الزّمن الأدبي في العلاقة بين زمن القصّة وزمن السّرد، ففي زمن القصّة قد تقع العديد من الأحداث في وقت واحد، ويقف زمن السّرد حينها عاجزا عن عرضها في الوقت نفسه، فيقوم الكاتب بترتيبها معتمدا على حسّه الأدبيّ الذي يتحسّس توزيع الحدث وتوزيع الزّمن خلاله[6]، "فالإمكانات التي يتيحها التّلاعب بالنّظام الزّمني لا حدود لها"[7].

إنّ هذا الاختلاف وعدم التّطابق بين زمن السّرد وزمن القصة هو ما أسماه جنيت المفارقة الزّمنية أو السّرديّة ، ودراسة هذه المفارقات تعني مقارنة "نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنيّة في الخطاب السّردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزّمنية في القصة"[8]. فالأصل في المتواليات الحكائية أنّها تسير سيرا متصاعدا إلى النهاية المرسومة، إلا أنّ السّرد في كثير

---

(1) انظر: مرتاض، عبدالملك(1998)، **في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السّرد**، الكويت: المجلس الوطنيّ للثقافة والفنون والآداب، ص171

(2) انظر: مرتاض، عبدالملك، **في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السّرد**،ص174

(3) انظر: القاسم، سيزا، **بناء الرواية "دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ"**، ص26

(4)انظر: تودوروف، تزفيتان(1990)، **الشعريّة**، (ط2)، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، المغرب: دار توبقال للنشر، ص48

(5) برنس، جيرالد(2003)، **قاموس السّرديات**، ترجمة سيد إمام، (ط1)، القاهرة: ميريت للنّشر والمعلومات، ص201

(6) انظر: مرتاض، عبدالملك، **في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السّرد**، ص192

(7) لحمداني، حميد، **بنية النّصّ السّرديّ من منظور النّقد الأدبي**، ص74

(8) جنيت، جيرار(1997)، **خطاب الحكاية: بحث في المنهج**، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، (ط2)، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ص47

من الأحيان قد يتوقف عن سيره الخطّي فيعود في الزمن مسترجعا بعض الأحداث، أو قد يقفز إلى الأمام محاولا استشراف ما هو متوقع أو آت[1].

وتشكّل سرعة النّصّ وهي " النّسبة بين طول النّصّ وزمن الحدث"[2] حركة مهمّة من حركات السّرد من منظور تعامله مع الزّمن، وتشتمل على مظهرين رئيسين:

1- تسريع السّرد: إذ يختزل زمن القصّ بالتّلخيص أو الحذف، ويقوم الكاتب في التّلخيص باستعراض سريع لأحداث استغرقت مدة طويلة، وفي الحذف يقفز عن مراحل كاملة من زمن القصّة[3]، والأخير هو ما أسماه حميد لحمداني "القطع"[4].

2- تعطيل الزّمن القصصيّ على حساب توسيع زمن السّرد: فتتباطأ وتيرة الأحداث. ويكون باستخدام المشاهد الحواريّة أو الوقفات التأمليّة؛ الوصفية أو التحليليّة لنفسيّة إحدى الشخصيات أو أيّ استطراد من أيّ نوع[5].

ويعزى طول الزّمن إلى مدى إحساس شخصيّة ما داخل القصّة بوقعه عليها، وهذا ما يمكن تسميته بالزمن النّفسيّ[6]، فالزّمن "يزداد طوله على النّفس في حال الشّدة والضيق والقلق، ويقلّ طوله عن مداه الحقيقيّ على هذه النّفس حتّى كأنّ الأسبوع يوم، واليوم ساعة، والسّاعة مجرّد لحظة من الزّمن في أحول السّعادة والغضارة والمتاع والنّعيم"[7].

وقد بدت هذه المفاهيم الزّمنية واضحة في قصص النّوايسة، لذلك سيعمد هذا المبحث إلى الكشف عنها ودراستها في قصصه المختلفة.

## المبحث الأوّل: المفارقات الزّمنية

### الاسترجاع

يسيطر الماضي بكلّ ما فيه على الكاتب، ويحضر حضورا قويا وبارزا في مقابل الأزمنة الأخرى التي تتقهقر في حضوره. ويعرّف الاسترجاع بأنّه مفارقة زمنية باتّجاه الماضي انطلاقا من لحظة الحاضر، وهو استدعاء حدث أو أكثر وقع قبل لحظة الحاضر[8]. ويؤدّي الاسترجاع

---

(1) بحراوي، حسن، **بنية الشّكل الرّوائيّ**، ص119
(2) القاسم، سيزا، **بناء الرواية " دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ"**، ص52
(3) بحراوي، حسن، **بنية الشّكل الرّوائيّ**، ص119
(4) لحمداني، حميد، **بنية النّصّ السّرديّ من منظور النّقد الأدبي**، ص77
(5) بحراوي، حسن، **بنية الشّكل الرّوائيّ**، ص119
(6) انظر: موسى، ابراهيم نمر، **جماليات التشكيل المكانيّ والزّماني لرواية الحواف**، ص314
(7) مرتاض، عبدالملك، **في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السّرد**، ص178
(8) برنس، جيرالد، **قاموس السّرديّات**، ص16

في القصّة عددا من الوظائف كأن يتناول سيرة شخصيّة تم إدخالها إلى السّرد حديثا ويريد السّارد إضاءة بعض جوانبها، أو قد يأتي لسدّ الفجوات في الحكاية ، أو لتعدّل دلالة الأحداث الماضية بعد فوات الأوان[1]، كما أنّه أدّى وظائف أخرى عند النّوايسة سيكشف عنها جميعا في الصفحات اللاحقة.

## وظائف الاسترجاع عند النّوايسة:

### استرجاع لسدّ فجوة في الحكاية:

جاء الاسترجاع في العديد من قصص النّوايسة أساسا لبناء الحكاية، فالحدث الذي يُستذكر قد أسقط ولابدّ من الرّجوع إليه لإكمال السّرد ولذلك يسمّى هذا النّوع من الاسترجاعات بـــ"الاسترجاعات التّكميليّة".

ففي قصّة "حمدة" تفتتح القصّة بمشهد موت حمدة وتشييع جثمانها، دون أن يقف السّرد أي وقفة حول كيفيّة الموت أو ماضي الشخصيّة، ثمّ يأتي الاستذكار ليرسم الأيام الماضية في حياة حمدة في منزل عمّها، والظّلم الذي أوقعه عليها أقاربها، ممّا يجعل للعودة إلى لحظة موتها في نهاية القصّة أثرا مختلفا عن ذلك الذي حدث في البداية.

وفي "للرّجال فقط" جاء استذكار الرّاوي لمشهد أستاذه وهو يبتاع الأحذية النّسائيّة في السّوق ضروريّا، لذلك شكّل الجزء الأكبر من القصّة، فالحدث الأهمّ كان في هذا الاستذكار وهو الذي فسّر الأحداث اللاحقة وردود أفعال الشخصيّات "قام الأستاذ ليبدأ أولى محاضراته في هذا الفصل فندّ من ذاكرتي مشهد غريب...مثل المصلّي تماما حين يعرض له قبل السّلام عارض مضحك"[2]، وقد تمّ هذا الاسترجاع بالاعتماد على تيّار الوعي[3]، وهي تقنية لجأ إليها الكاتب في العديد من استذكاراته.

ويستذكر أبو طليب في قصّة "دمعة أبي طليب" يوم استشهاد والده ورحيله من وطنه، ويأتي الاستذكار ضروريا لفهم تصرّفات الشخصيّة الرّئيسة وتحليلها، بل إنّه كشف سرّا حاول الرّاوي طيلة أحداث القصّة الوصول إليه بشتّى الطّرق، ولم يفلح في ذلك إلا في نهايتها. وفي قصّة "وجه آخر لليل.. وجه آخر للنّهار" كشف الاسترجاع الذي حملته ذاكرة البطل إلينا السّبب وراء

---

(1) انظر: جينيت، جيرار، **خطاب الحكاية**، الصفحات (61-66 )

(2) رحيل الطّيار، ص45

(3) تهتمّ قصص تيّار الوعي بالتّجربة العقليّة والرّوحية من جانبيها المتّصلين بالماهيّة والكيفيّة، وتشتمل الماهيّة على أنواع التّجارب العقليّة من الأحاسيس والذّكريات والتخيّلات والمفاهيم وألوان الحدس. همفري، روبرت (1984)، ترجمة: محمود الرّبيعي، **تيّار الوعي في الرّواية الحديثة**، القاهرة: مكتبة الشّباب، ص24.

سجنه، إذ تفتح القصّة أبوابها لنجده يقبع في أحد الزّنازين مستشكفا فضاءها الجديد على حياته، ثمّ تعود ذاكرته بنا إلى الحادثة التي قادته إلى هذا المكان، كما تساعدنا هذه العودة إلى الكشف عن رؤيا الكاتب في القصّة.

وفي قصّة "الحافلة" جاء الاسترجاع سريعا بخبر عن انفصال ليلى عن زوجها، دون الوقوف مطوّلا عند هذا الحدث، وإنّما لفهم آثاره في حياتها اللاحقة.

وكذلك هو الحال في "خرمان"، فقسوة الطّبيعة وذهول البطل عمّا حوله أمر لم يكن للسّرد أن يكشفه لولا اللجوء إلى الاسترجاع، إذ يعيدنا فيه إلى الحياة الماضية التي سخّرها لتربية أبنائه بعد وفاة أمهم "كانوا قبل خمس وعشرين سنة صغارا طبعت أشعّة الشّمس اللاهبة قبلات محبّة على وجناتهم، ماتت أمّهم فقمت عليهم"(1)، ثمّ ينتقل الاسترجاع إلى مرحلة زمنية أخرى يظهر فيها تغيّرهم وانفضاضهم عنه بعد أن خشنت أصواتهم وبرزت عضلاتهم وتزوّجوا. وقد قطعت الاستذكارات السّرد غير مرّة، فهي لم تأت متتابعة في مكان واحد وإنّما متوزعة في ثنايا السّرد بطريقة تؤكّد إلحاح الماضي عليه، وشدّة إيلامه له "غراب وحيد ينعق فوقكما، المنظر لم يعجبه فيبتعد مغرّبا، كانوا سبعة في عينيك، بين رموشك تنقلهم أنّى ذهبت، حتّى كشفت الأيام عن حقيقة وجوههم وتركوك وحيدا، وكأنّك ما كنت إلا اليوم، يوم نحس هذا: تنبجس من بين شفتيك. الضبع نيزك منقضّ تبتعد عنها"(2). إنّ السّرد الذي تقطعه هذه الاستذكارات كان يصوّر لحظة هجوم الضّبع وتأهبها للانقضاض عليه، وكأنّ هذا الحيوان الذي يعرف بغدره يذكّره بأبنائه الذين أشاحوا عنه بعد أن أوصله العمر إلى المرحلة التي يحتاجهم فيها.

ويبدأ الاسترجاع في قصّة "فرج نافذة النّهار" من بداية القصّة، فالحدث المهم فيها هو تلك التّحذيرات المتتالية التي كان يطلقها فرج للنّاس ولكنّهم كانوا يصمّون آذانهم عنها على الرّغم من إلحاحه المستمرّ عليها، وتأتي اللحظة الحاضرة الوحيدة في القصّة نتيجة لتلك الأحداث الماضية التي وضعها الرّاوي في الواجهة ليعلن أنّ النّدم قد فات أوانه.

ويختلط الاسترجاع بالحلم ويتداخل معه في قصّة "حمدان"، وعلى الرّغم من محاولاته العديدة للهرب منه "سأله العمّ سالم مرات عديدة عن سبب صراخه في النّوم، فيسكت حمدان، كان بودّه لو يجيب، ولكنّه لا يجد الرّغبة لإعادة سرد وقائع الحلم"(3) فإنّ ذكرى الحلم تداهم حمدان

---

(1) خرمان، ص30
(2) المصدر نفسه، ص33
(3) وشم الصّباح، ص9

وتحضر على الصّفحات مطوّلا. ويحاول حمدان الهرب من الماضي قدر استطاعته لذلك نجده يرفض الحقيقة المؤلمة ويفضّل الاستسلام للنّوم على أن يأسره الماضي مرة أخرى.

**استرجاع لإضاءة جوانب الشخصيّة:**

وليست الفجوات السّرديّة وحدها هي التي تستدعي الاسترجاع، فإنّ حاجتنا لإضاءة بعض جوانب الشخصية تدفعنا إلى هذه التّقنية، كما في قصّة "المسخ" التي يكشف فيها الاستذكار الصّراع الذي تعيشه شخصيّة البطل، فهو يسترجع أحداث اليوم السّابق في طريق عودته اليوميّة إلى المنزل، وهي أحداث متشابهة يتمنّى التّخلص منها، وتصيبه بالتقزّز ولكنّه لا يستطيع "أبو ذياب ومصطبة الدّكان التي تتلقفني بعد انتهاء الدّوام وتجمعني مع كثير من الوجوه التي مللت مشاهدتها وهذان الأخرقان خلفي، تركض جميعها أمامي وتلكزني بقفاي".[1]

وفي قصّة "السلة والعنكبوت" يأتي الاسترجاع على لسان الرّاوي الذي يكشف لنا الماضي المؤلم لحياة الحاج عليّ "كان عليّ صبيّا يدرج، فابيضت عيناه من الجدري وهو آيب من السّيل مع رواحل أهله.. نادى والديه، فجاءه صوت مع زاوية القرية؛ ماتا يا عليّ"[2]، إنّ هذه الإضاءة لم تكن مؤثرة في سير الأحداث، ولكنّها ضاعفت من تعاطف القارئ مع الشّخصية المحوريّة، وجعلته أكثر قدرة على فهم السّياق الصّعب الذي وضعت فيه الشخصيّة حياتها.

ويتشابه الدّور الذي لعبه الاستذكار في هذه القصّة مع دوره في قصّة "ابتسامة على كفّ الرّيح" فالبطل يعود بذاكرته إلى لحظات ماضية قريبة "كنت قبل قليل عالقا بين جزر الفرح وغبار الخوف وانفلاتي من قاعة آخر امتحانات التوجيهي...واجهتني والدتي عند دخولي دارنا العتيقة بقرارها الذي لا يقبل النّقض: هيا يا ولدي، ها هو كيسك وهذا المبلغ وإلى العقبة.. حياتنا صعبة يا ولدي"[3]، ولكنّ هذا الاسترجاع جاء من خلال تيّار الوعي داخل الشخصيّة لا عن طريق الرّاوي؛ فالحاج عليّ لا يريد للذكريات أن تزيده ضعفا فهو يتجاهلها، أمّا بطل "ابتسامة على كفّ الرّيح" فما زال في تلك المرحلة العمريّة التي يحتلّ فيها الشّعور بالظّلم مساحة واسعة في الوجدان. وكذلك جاء في قصّة "وداعا يا دانوب" حين تعرّف القارئ على شخصيّة إسماعيل من خلال الاستذكار الذي جاء به الرّاوي.

---

[1] المسافات الظامئة، ص34

[2] ذات الودع، ص36

[3] فرج نافذة النهار، ص8

**استرجاع لتغيير دلالة الأحداث الماضية:**

وقد أراد النّوايسة من الاسترجاع في بعض القصص أن يغيّر دلالة بعض الأحداث الماضيّة، التي أمست مع تقدّم الزمن تحمل دلالات مختلفة عن تلك التي كانت، ففي قصّة "العقرب" يستذكر البطل مع نفسه أيّام الحصاد المتعبة "وجه أبيه الذي قشّرته الشّمس، وقدما أمّه اللتان تيبستا فما عاد الشّوك يخترقهما...عند المساء يجتاح الليل البيدر ويخنق البسمات فوق الشفاه، ولا يظلّ في الذّهن إلا وخزات الشّوك ورائحة العرق والجوع"[(1)]، إنّ هذا الاسترجاع أراد منه الكاتب بيان أنّ جميع هذه الآلام التي كان يعيشها الفلسطينيّ قبل اللجوء لم تعد شيئا يذكر أمام الألم الأعظم، بل على العكس من ذلك فهي كانت دليلا على وجوده وحرّيته وحياته.

وفي "السيل والنمل" يستذكر البطل أمنية راودته طويلا بأن يدخل أحد البيوت في قريته "كم تمنّيت أن أدخلها لأرى سقفها وأرضيّتها وأطل من نافذتها على الشّارع"[(2)]، إلا أنّ هذه الأمنية لم تلبث أن تبدّلت وتغيّرت حين أجبر على السّكن في هذا البيت لانهيار مسكنهم بفعل الظّروف الجويّة، فصار هذا المسكن الذي حلم به طويلا دليلا على فاقته وفقره.

أمّا في قصّة "ينتظرون" فإنّ الذّكرى التي يستدعيها سلامة أراد منها أن يغيّر دلالة حدث قديم في نفسه ونفوس أصدقائه "قبل ثلاثين سنة لم يكن أمامنا إلا الجامع، وكان إمامنا أبا إسحاق الضّرير الذي كنّا نجرّه معنا إلى هذا المكان لينضم إلى عقد لعبة السيجة.. أتتذكّرون؟"[(3)]، إنّ الدّلالة الجديدة التي يكتسبها ذلك الموقف أعطت للاستذكار أهمّية خاصة، ففي الوقت الذي كانوا يمثّل فيه سلامة وصحبه القوة التي يعتمد عليها أبو إسحاق الضّرير، فقد أمسوا مع تقدّم العمر يمثّلون دوره لكنّهم لا يجدون متّكأ، إنّ اختتام هذا المقطع الاسترجاعيّ بكلمة "أتتذكّرون" هو إجبار للذاكرة على استدعاء الموقف الذي قد يحاولون الهرب منه ومن ألمه.

**استرجاع لإظهار المفارقة:**

وأدّى الاسترجاع عند النّوايسة وظائف أخرى إضافيّة إلى جانب الوظائف السّابقة؛ ففي قصّة "الممرّ" نرى الطّبيب وقد بدأ باستعادة أمجاده في إيطاليا أمام البطل الذي كان ينتظر بقلق أي خبر عن زوجته التي كانت تصارع الموت في غرفة الولادة، وقد استطاع هذا الاسترجاع أن يبيّن حجم الانفصام الذي أصاب علاقاتنا، فالتّواصل الشعوريّ بات أقرب إلى التحجّر والتجمّد.

---

(1) وشم الصّبّاح، ص69
(2) خرمان، ص53
(3) وشم الصّبّاح، ص31

وفي قصّة "الصّمت" جاء استرجاع بعض مشاهد حياة إبراهيم لإظهار مفارقة أخرى، فذلك البطل الشّهيد لم يكن حظّه من التمجيد والتبجيل شيئا، بل إنّ قبره لم يلق من العناية الشيء الذي لقيه قبر شخص آخر دفن في مقبرة خاصّة بمراسم عظيمة، ولم يكن قد ترك في التّاريخ علامة أو أثرا يستحقّ من أجله حتّى الدّفن، لكنّ هذا لم يمنع إبراهيم أن يحفر في الذّاكرة عميقا، في الوقت الذي لا تتكبّد الذّاكرة عناء حفظ غيره ممّن حُوّلت جنازاتهم إلى احتفالات مهيبة.

وفي قصّة "السيّد إسماعيل" يبدو الاستذكار غريبا عن جسم القصّة للوهلة الأولى، فالرّاوي يستذكر أول قدوم له إلى المدينة مع والده وحجم المخاوف التي سيطرت عليه حين خشي أن يفقد والده في وحشة المدينة، لكنّ والده يعود إليه في نهاية المقطع الاسترجاعيّ مبتسما مطمئنا دون أن تطاله يد التّغيير، إنّ هذا الاسترجاع أظهر المفارقة في مواقف الشخصيات في المدينة، فإسماعيل فقد أصوله وجذوره مع أول قدوم إليها، أمّا والده فإنّ قوة تشبّثه بأصوله وقيمه أبقته ثابتا لا يترنّح أمام رياح التّغيير المُرّة.

وجاء الاسترجاع في قصّة "نهاية كبّوت" ليبكي "الكبّوت" أمجاده التي ضاعت، فبعد أن كان رداء لأقوى الجنرالات، انتهى به الأمر مسافرا إلى الشّرق فاقدا لأيّ قيمة كان يتمتّع بها في وقت سابق.

**استرجاع لإعادة الاتّزان إلى الشّخصيّة:**

تلجأ بعض شخصيّات القصص إلى الذاكرة لتستمدّ من بعض الذّكريات القوّة اللازمة لتعيد إليها اتّزانها الذي تقتات عليه اللحظة الرّاهنة، كما فعل بطل قصّة "قلب أمّي" الذي أخذ يتذكّر أيام العسكرية التي كان يقطع فيها مسافات طويلة على أرض وعرة حاملا معدّات ثقيلة على ظهره، وقد أراد من هذا أن يبثّ في أوصاله المتعبة القوّة ويؤكّد لها قدرتها على الوصول بأمّه إلى المستشفى سيرا على الأقدام، مهما اشتدّت الصعوبات وبلغ به التّعب.

ويعيث صلاح في ذاكرته فسادا ليستخرج منها ذكرى واحدة تعيد له ثقته بقدرته على نظم الشّعر "يبتسم صلاح فجأة حين يتذكّر أول قصيدة نشرها في جريدة أسبوعيّة، كاد يطير من الفرح حين قرأ تحت العنوان (بقلم الأستاذ الشّاعر: صلاح...)"[1]، وإن كانت هذه الذّكرى لم تستطع أن تمنحه إلا بعض التوازن النّفسيّ أما أثرها الحقيقيّ فلم يظهر.

[1] رحيل الطيار، ص40

وفي قصّة "باقة ورد" كان خالد بحاجة إلى استرجاع مناقب والده وكريم خصاله لنفسه وأمام الجمع الغاضب، فقال مخاطبا عمّه: "تعرف أنّ أبي كريم، ولم يضرّ أحدا في حياته، ترتفع أصوات: يرحمه الله، كان كريم النّفس ما عرفه أحد إلا أحبّه، يهتمّ خالد بذلك ويبادر: سمعت منه مرّة أنّ رجلا في إحدى القرى أجار دخيلا لكنّ أخ المجير قتل الدّخيل...ارتفعت أصوات كثيرة: غدر بالدّخيل، لا بدّ من قتل الغادر"[1]، إنّ الاسترجاع الذي كان يجري في داخل ذهن خالد كان مهما ليمنحه الثبات على قرار العفو الذي منحه للقاتل، أمّا ما كان منه على صورة حوار مع أهل القرية فقد لعب دورا في تهدئتهم وإكسابهم الطّمأنينة التي كانوا بحاجتها بعد مقتل شيخهم، وليستدرجهم إلى قبول إجارة الدّخيل بملء إرادتهم.

إنّ الحاجة الماسّة إلى جرعات من القوّة هي التي دفعت الشخصيّة في قصّة "يموت غريبا" لتذكّر مشهد سابق جمع بوالده في وسط البلد "في هذا المطعم دخلت مع والدي قبل خمسين سنة وأكلنا فاصوليا لأول مرة، وهنا جلسنا لنأكل كرابيج حلب.. عملية والدي اليوم"، ويلاحظ من الطّريقة التي ختم فيها المقطع الاسترجاعيّ حجم المخاوف التي سيطرت على البطل، فهو يخشى أن يفقد والده فلا يبقى له منه سوى تلك الذكريات.

وهذه الحاجة إلى القوة هي التي دفعت الزّوج إلى استذكار رحلة صعبة قام بها ونجا منها في قصّة "الحوت"، بعد أن ملأته زوجته بيأس من النّجاة من البحر المتلاطم.

وفي قصّة "أرصفة الصمت" جعل تيّار الوعي الاسترجاع المتلاحق النصّ أقرب إلى الخاطرة، كما أنّ سيطرته على البطل جعلته يتداخل مع الحلم لذلك نجد المقطع الاسترجاعيّ يختتم بيقظة البطل "ندهة من أعماق الحضور تنتشلني من بوح الصمت: هيّا.. ومن برزخ فيّ أقوم.. أقفز إلى عينيّ وألبس يقظتي وأنتعل قدميّ"[2]. لقد استطاع تداخل الحلم باليقظة في المقطع الاسترجاعيّ أن يبيّن سطوة الماضي على نفس الشخصيّة، ويكشف عن مخاوفها من أن تفقد ارتباطها بالمكان الذي امتلأ بذكرياتها الماضية.

إنّ هذه الاستذكارات لم تؤدّ دورا آخر غير الذي ذكر في بنية القصّة، إلا أنّها جاءت حرصا على عدم انهيار الشخصيّة التي تتعرّض إلى العديد من الضغوطات، وبهدف الإبقاء على ثباتها حتى اكتمال النّسيج الحكائيّ.

---

(1) خرمان، ص17
(2) فرج نافذة النّهار، ص27

ويبدو أننا جميعا نعيش الماضي أكثر من الحاضر، فالحاضر في ــ رأي النّوايسة ــ ما هو إلا لحظات سريعة، متلازمة مع الماضي الذي يحيلنا بدوره إلى المستقبل[1]. واعتمد الاسترجاع عند النّوايسة بكثرة على تيار الوعي، وكأنّ الماضي يبقى حبيس صدورنا فليس من السّهل علينا أن نعلن عنه، ولو تمكنّا من ذلك لاستطعنا الفكاك منه قليلا.

وعلى الجهة المقابلة من الاسترجاع يكمن الاستشراف، الذي يمنعنا من الانزلاق في هاوية الماضي طويلا، فهو يشدّنا إلى الحياة في الحاضر على أمل الوصول إلى القادم يوما ما.

**الاستشــــــراف:**

يعرّف الاستشراف أو الاستباق بأنّه أحد أشكال المفارقة الزّمنية الذي يتّجه صوب المستقبل انطلاقا من لحظة الحاضر، فهو استدعاء حدث أو أكثر سوف يقع بعد لحظة الحاضر.[2]

إنّ الإنسان يبقى في تطلّع دائم إلى المستقبل، فمن أجل الآتي الأجمل يقاوم قساوة الحاضر، ويحمّله من الآمال ما يأتي منها وما يتأخر. ويشكّل الاستشراف الحركة الزّمنية المقابلة للاسترجاع.

ويطلّ الاستشراف على استحياء في مواضع قليلة من قصص النّوايسة، وفي أغلبها لا يظهر بوضوح ولا يكشف عنه بسهولة.

ومن مواضعه ما جاء في قصّة "فرج نافذة النّهار"، إذ جاء الاستباق على شكل إعلان تحذيريّ يأتي به فرج ليحذّر أهل القرية من خطر قادم سيداهمهم إن لم يتنبّهوا له "يا ناس اسمعوني، اسمعوني.. خلف التلّ رتل من ذئاب.. خلف التلّ غابة من حراب"[3]، إنّ هذا الاستباق جاء مؤكّدا لغفلة النّاس وإعراضهم عن الحقيقة مهما حاولنا كشفها لهم، فهم يُمعنون في تجاهل هذا التّحذير، لأنّ تجاهل الواقع أسهل من مواجهته ومحاولة تغييره.

وفي قصّة "نهاية كبّوت" تضمّن السّرد إعلانين استباقيين؛ الأول في بداية القصّة وقد ذكر به المصير الذي سيلاقيه الكبّوت وقد أكّدت النّهاية عليه مرّة أخرى "غدا سنشرّف به خمّ الدّجاج"[4]، والإعلان الآخر كان نقطة تحوّل مهمة في حياة الكبّوت عندما أُخبر أنّه سيرافق أول بالة إلى المشرق. إنّ الاستباق الأوّل جاء ليكرّر بشكل مسبق النهاية المأساوية التي انتهى إليها

---

(1) من مقابلة أجرتها الباحثة مع الكاتب في منزله.
(2) برنس، جيرالد، قاموس السّرديات، ص158
(3) فرج نافذة النهار، ص17
(4) رحيل الطيّار، ص18

الكبّوت، ذلك الذي رافق أمجادا عديدة في حياته. إلا أنّ الانعطافة الحقيقية والانحدار الأهمّ كان حين أجبر إلى السّفر إلى المشرق الذي لم يكن يعرف من تاريخه شيئا فتعامل معه بجهالة، ولقد ساعد هذا الإعلان على سدّ فجوة سرديّة كان سيخلقها غيابه، كما أنّه هيّأ الكبّوت لتلك المرحلة الصّعبة التي كانت بانتظاره.

وقد أدّى الاستباق في قصّة "سلطان" و "شجر الوقت" الوظيفة نفسها التي أدّاها في "نهاية كبّوت" من قيامه بسدّ الفجوات السّردية اللاحقة؛ فعبارة " حركة الطلبة المائجة بعد الانتخابات ستولّد من المفاجآت ما يعسر مواجهتها"[(1)] أعلنت عن قرب الانتخابات وتوقع حدوث العديد من الأمور المفاجئة بعدها. إنّ هذا التوقّع يوحي بتكرار حدوث هذا الأمر في الأزمان الماضية، فاقتران الانتخابات بغير المتوقع أمران متلازمان، ممّا جعل هذا الإعلان توقعا ممتزجا بالتأكيد.

أمّا إعلان قصّة "شجر الوقت" عن تقاعد البطلة في اليوم التّالي، فهو استشراف لم تؤكّده أحداث القصّة، فنهايتها جاءت قبل يوم من وقوعه، إلا أنّ وجوده كان ضروريا لفهم الحالة الشعورية التي تسيطر على البطلة، وتبرير أفكارها ومخاوفها.

وقد كرّر الشّيخ إبراهيم الاستباق في قصّة "البرقع والتحدّي" مرتين، حين وعد عزيزة بزيارة بيت أبيها، وقد جاء هذا الاستباق بصورة وعد منح لعزيزة لطمأنتها وتضميد جراحها، وقد كان وجوده ضروريا للمضيّ إلى نهاية القصّة، فعزيزة كانت بحاجة له لتتّخذ قرارها بإنهاء حياتها بعد أن شقّت طريقا للمرأة لترفض الظّلم وتقاومه.

لقد احتلّ الاستشراف في قصص النّوايسة مساحة قليلة مقارنة مع الاسترجاع، فمحدودية الاستباق أو انعدامه حتّى هي صفة لأيّ عمل أدبيّ، لأنّ وجوده بكثرة يتنافى مع التّشويق السّردي كما يرى جينيت[(2)]، ويقتل العمل الأدبيّ قبل اكتماله.

## المبحث الثّاني: السّرعـــــة

### التّســـــريع:

يلجأ النّوايسة إلى تسريع زمن القصّة واختزال كثير من الأحداث والمشاهد المختلفة بما يخدم النّصّ والفكرة، مستفيدا من العديد من التّقنيات الفنّيّة كالتّلخيص والحذف.

---

(1) ذات الودع، ص 32

(2) انظر، جينيت، جيرار، **خطاب الحكاية**، ص76

ففي قصّة "المسافات الظامئة" نجد الرّاوي قد تجاوز الموقف الذي أجبره على ترك ربوع أهله، فلا يشير إليه إلا إشارات سريعة غامضة حين تدفعه الذّاكرة للرجوع إلى ذلك الزّمن، ولكنّه يخشى التوغّل في تفاصيله لئلا يزيده ذلك ألما. ونجد ما يشبه ذلك ما جاء في قصّة "السيّد إسماعيل" حين قامت زوجته بتلخيص الأسباب التي فرّقت بينها وبينه "إسماعيل هو زوجي...حال بيننا السّجن والحرب والبحر والمدينة، ومرّت ثلاثون سنة بحثنا كلانا في العيون والوجوه والمساءات المتوالية حتّى التقينا هنا"[1]، ويبدو أنّ هذا الإجمال والتّلخيص مردّه إلى الأوجاع التي يولّدها الماضي للزوجة، وربما عدم اقتناعها بالأسباب الواهية التي شقّت طريق الفراق بينهما.

وكذلك هو حال الوالد في "خرمان" الذي يقتله ماضي أبنائه حين تجترّه الذّاكرة، فيجد نفسه ينتقل بشكل سريع بين تسخير حياته لهم، ثمّ إعراضهم عنه، تتنازعه الفكرتان فيفقد الإحساس بما حوله.

وحين تغدو بعض المراحل غير مهمة، يتجاوز عنها الرّاوي ليفسح المجال واسعا لأثرها الذي لم تستطع الأيام محوه، ولذلك حذفت مرحلة الانتخابات في قصّة "سلطان" وأشير إليها إشارة عابرة. وفي قصّة "الحافلة" يمرّ البطل مرورا سريعا على قصّة طلاق ليلى، ويبقى الحديث في القصّة دائرا على نظرة المجتمع للمرأة بعد هذه التّجربة الصّعبة "هي ربما أضافت شيئا جديدا إلى ذلك بعد أن انفكّت من علاقتها الزّوجيّة، بتغييرها مظهرها وجملة ما كانت عليه سابقا"[2]، وقد عاد إلى الماضي عودة سريعة في نهاية القصّة حين قال: "بحثت عن ليلى فوجدتها منكمشة في مقعدها وتهذي باسم ولديها اللذين بقيا عند زوجها"[3]، أمّا بقيّة الصفحات السبع للقصّة فقد كانت تتبّعا لشخصيّة ليلى ورصد تحرّكاتها ونظرات النّاس إليها.

**التّبطـــيء:**

يعدّ التبطيء حركة مقابلة للتسريع، استخدمها الكاتب في عدد من مواضع القصّة لتحقيق وظائف مختلفة. وقد استخدم لذلك الوقفات الوصفية والمشاهد الحوارية، كما كان يلجأ إلى التّداخل بينهما في كثير من الأحيان، فنجد العديد من الوقفات الوصفيّة داخل المشاهد الحوارية، ممّا يزيد زمن السّرد بطئا.

---

(1) رحيل الطّيّار، ص12

(2) وشم الصّباح، ص73.

(3) المصدر نفسه، ص78

**الوقفات الوصفيّة:**

أوقف الرّاوي زمن القصّة في "خرمان" في مشهد لقائه بالضّبع، فتوسّع في زمن السّرد واصفا المشهد بتفاصيله "تقف الضبع صنما إسمنتيا لا ترمش ولا تقضقض ولا تضرط، لهب حارق يتفجّر من عينيها...الشّمس تسكب أشعتها الحارقة فوق رأسك العارية، والمكان قفر حتّى من نسمات الهواء. ليس بينك وبين السّماء حجاب، الضبع أمامك تسدّ الأفق"[1]. لقد استطاعت هذه الوقفة الوصفية أن تشعر القارئ بأهمّية هذا الحدث وصعوبته، إنّ تغلّب البطل في هذا الموقف تحديدا كان سيعطيه من القوّة أضعاف ما فقد، فهو سيشعره أنّه مازال قادرا على الوقوف والمواجهة مهما بلغت صعوبة الأمر.

وفي قصّة "ينتظرون" نجد حركة الزّمن في النصّ تبدو بطيئة حتى في سرد الأحداث، فالشخصيات تلتفت ببطء، وتجرّ نفسها بدلا من أن تمشي، لذلك فإنّ جلوس إحدى الشخصيّات تطلّب استخدام عدد من الكلمات والأفعال يزيد كثيرا عن استخدامنا للفعل جلس "اقترب أبو سلمان من المصطبة، وأدار مؤخرته الذاوية، وبدأ يرفعها إلى حافة المصطبة بمعونة عصاه حتى استوى عليها، ونفث من صدره نفسا طويلا". ولذلك نجد الوقفات الوصفيّة متلائمة مع حركة القصة البطيئة "في ذلك اليوم كانوا يلبسون ملابس متشابهة، كالحة إلى حدّ ما، وتميّزهم حطّاتهم البيض ووجوههم الرّقيقة ولحاهم القصيرة، وعادتهم الأريبة بأن يتخلّصوا من أحذيتهم حينما يدلّون سيقانهم من المصطبة"[2]، إنّ هذه المشاهد التأمّلية في الشخصيّات تكررت في غير موضع من القصّة، وجاءت متلائمة مع حركة الشخصيات البطيئة التي يفرضها التقدّم في العمر، كما أنّ توقف سيرورة الزّمن في مواضع عديدة من القصّة إشارة إلى عدم إحساس الشخصيّات بالزّمن الحاضر، أو ربما عدم أهميّته لهم، فهي شخصيات مسكونة بالماضي ولا تنظر إلى المستقبل ولا تأبه به، فهو زمن قد لا يأتي حين يتصدّى له الموت.

ونجد الرّاوي قد عمّق الإحساس بهذا الزّمن الذي يبدو متوقفا حين وضعه مواجها لزمن الشّارع وحركته، إذ تبدو فيه الأشياء سريعة متجدّدة دون توقف واكتراث بما حولها. لقد استطاع الكاتب أن يجمع هذا التّباين في سرعة الزّمن في مكان واحد، وكشف عن أحدهما من خلال الآخر، فتلك الحركة البطيئة مكّنت القارئ والشخصيّة من الإطلالة على تلك الحركة السّريعة المقابلة، ولم يكن بالإمكان حدوث العكس، فالمارّ بسرعة يصعب عليه ملاحظة الأشياء جميعها

---

[1] خرمان، ص32، 33 بتصرّف

[2] وشم الصّباح، ص30، 31

من حوله، خاصّة إذا اتّسمت بالسّكون. وقد استطاع الكاتب بتلاعبه الزّمني هذا أن ينقل لنا فكرته حول تجاهل المجتمع لهذه الفئة وتهميشها في ظلّ سباقه مع الزّمن، وخوفه من أن تفوته الفرص إذا حشر نفسه في زحفهم الزّمنيّ.

وعلى الرّغم من أننا في العادة نقدّم الأحداث المهمة بتفصيل وتبطيء، لكنّنا أحيانا نلجأ بتأثير الصّدمة إلى تلخيص الحدث الرّئيس وتقديم الأحداث التّافهة مفصّلة[1]. وذلك ما حدث في قصّة "حبّة التّفاح" إذ قام الكاتب غير مرّة بوصف شكل التّفاحة في جيب سعيد "حبّة التّفاح في جيبه تبدو من بعيد وكأنّها رأس صغيرة تطلّ من بين الأجسام"[2]، وقد تلاه مباشرة وصف مدير المؤسّسة الذي كان يأمل سعيد أن يعمل عنده "المدير رجل صارم الوجه، يلبس بذلة سوداء مخطّطة، ويضع على عينيه نظّارات ويسير مترقفا وكأنّه خائف من شيء أمامه"، إنّ إعطاء شكل حبّة التفاح هذه الأهمّية من الوصف ما هو إلا سخرية من أهل المدن الذين يتعلّقون بالمظاهر الزّائفة ويحكمون على أساسها، ولهذا جاء هذا الوصف متلازما مع هيئة المدير الذي تعكس هيئته صورة غير حقيقيّة عن جوهره المرتعد.

وقد عكست الوقفة الوصفيّة في "عناقيد الدّود" سخرية أخرى حين توقف الرّاوي عند إحدى السيّدات في الحافلة ليصف هيئتها وشكلها بطريقة مضحكة تبرز حالة الفراغ الذي تعيشه شرائح واسعة من المجتمع "رأس امرأة شقراء غادرها الشّباب فلطّخت وجهها بمزيج صارخ من موادّ التّزيين فبدت حالة فريدة في الحافلة، أبرز ما فيها أنّها إذا أرادت أن تتطلّع في مرآة صغيرة تحملها، تراها تحملق في من حولها[3]"، ويبدو أنّ الصّدمة هي التي سلطت الكاميرا على صورة هذه المرأة، فقد حاولت تزييف عمرها وحقيقتها بصورة مشوّهة نتج عنها منظر مشوّه لم يخف الحقيقة إلا عن صاحبها.

وقد يلجأ الكاتب الرّاوي أحيانا إلى خلق موازنة بين زمن القصّة وزمن السّرد، فيحاول المساواة بينهما مستخدما لذلك تقنية المشاهد الحواريّة.

**المشهـــــد:**

يقصد به المقاطع الحواريّة التي تأتي في تضاعيف السّرد، وهي تمثّل بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السّرد مع زمن القصّة من حيث مدّة الاستغراق، إلا أنّ الحوار

---

[1] انظر: كنعان، شلوميت (1995)، **التخييل القصصيّ: الشّعريّة المعاصرة**، (ط1)، ترجمة: لحسن أحمامة، الدار البيضاء: دار الثّقافة للنّشر والتوزيع، ص87

[2] المسافات الظامئة، ص81

[3] خرمان، ص21

الواقعيّ كما يرى جينيت قد يكون بطيئا أو سريعا، حسب طبيعة الظّروف المحيطة، فقد تتخلله لحظات من الصّمت أو التّكرار مما ينجم عنه فرق بين زمن السّرد وزمن الحوار.[1]

ويحتل الحوار حيّزا واسعا من قصّة "رحيل الطّيار"، إذ يبدأ بحوار مع الشّخص الذي يلتقيه جعفر في البداية ويقدّمه للنّاس، ثمّ مشهد حواريّ طويل آخر مع النّاس الذين جاء إليهم جعفر ليحاول مساعدتهم وانتشالهم من واقعهم السيّئ:

"وقف رجل يتمتّع بهيئة وصرامة عسكريّة وقال:

ـ أرنا وثائقك الثّبوتيّة؟ جواز سفر، بطاقة شخصيّة، قوشان أرض...

قال جعفر مقاطعا:

ـ ما الذي يقوله يا صبر؟ إنّي أسمع هذه الألغاز لأوّل مرة.

قال صبر:

ـ اصبر قليلا فسترى العجب يا صديقي العزيز: لا أفهم ما الذي أخرجك من قبرك؟"[2]

إنّ هذه المشاهد الحواريّة في القصّة ساعدت على بيان انعدام لغة التّفاهم بين الماضي الذي يمثّله جعفر الطّيار، والحاضر الذي تمثّله الجموع. كما أظهرت تنكّرهم لهذا الماضي وانسحابهم منه.

وقد تخلل الحوار العديد من الوقفات لوصف الشخصيّات وردود أفعالها كما في: "وقف رجل قصير، دون رقبة، ويتقدّمه كرش رجراج"[3]، إنّ تلك الأوصاف التي تدخلت في الحوار وقطعته أعطت مقدّمات تعريفيّة عن الشخصيّات، وجعلت مبعث تصرّفاتها أوضح، ودلالات كلامها أوسع .

وفي قصّة "البرقع والتحدّي" احتلّ الحوار مساحة واسعة من القصّة، فقد بدأ بين عزيزة والشيخ إبراهيم، وانتقل إلى أفراد عائلتها الذين تلاوموا طويلا عندما اكتشفوا رحيلها، ثمّ سرى هذا الحوار وانتشر بين النّاس فأطالوا الحديث كثيرا حول قصّة هذه المرأة التي رفضت واقعها القاسي وقرّرت أن تنتفض عليه، وهو أمر لم تجرؤ عليه النّساء قبل ذلك.

---

(1) انظر: لحمداني، حميد، **بنية النصّ السّردي**، ص78

(2) رحيل الطيّار، ص34

(3) المصدر نفسه، ص33

تكمن أهمّية المشاهد الحواريّة في هذه القصّة وضرورتها في نقطتين، النّقطة الأولى: إنّ ما فعلته عزيزة كان أمرا غريبا في المجتمع، لم تفعله النّساء قبلها، ولذلك كثر اللغط والجدل والنّقاش حوله، فكشفت هذه المشاهد عن آراء النّاس واختلافهم حول ما فعلته. والنّقطة الثّانية تتعلّق بالزّمن، إنّ المشاهد الحواريّة تجعل اللحظة الحاضرة هي الأهمّ، فهي تسلّط الضوء عليها وتلفت الانتباه إليها وتدعو إلى الاهتمام بتفاصيلها، كما أنّ قصّة عزيزة لا تحيل إلى أيّ أحداث مستقبليّة، فكان لزاما الوقوف مع الحاضر وقوف مطوّلا.

وقد اختلط الحوار بالوصف في قصّة "فرج نافذة النّهار" بما يعكس الفجوة العميقة بين جيلين: "غير أنّ العبث المتمكّن نفث على لسان شاب: هيّا يا ختيار قل وأرحنا، ما هي حكاية الذّئاب المملّة..؟

وبصوت محشور وكأنّه يخرج من بين حجرين يقول فرج: قلت لنسائكم من الصّبح انتبهن للحمير، لا تعدن إلا والحمير أمامكن، لا تتركن الحمير عند النّبع، فالذّئاب تملأ الشّعاب..."[1]

إنّ اختلاط الوصف بالمشاهد الحواريّة في كثير من مواضع القصّة عند النّوايسة جعل زمن السّرد أطول من زمن القصّة وزاده بطئا، ويبدو أنّ الحاجة إلى الوقوف مطوّلا على بعض التّفاصيل والأحداث وفهمها فهما صحيحا هي ما دفعته إلى ذلك. كما إنّ هذا الخلط كان قادرا على بسط دوافع الشخصيّة وأفكارها كما سياتي بيان ذلك في المبحث اللاحق.

**الزمن النفسي:**

يشكّل مفهوم الزّمن النّفسيّ معيارا آخر لقياس الزّمن ينبغي أن يؤخذ بعين الاعتبار، وهو المعيار الدّاخليّ أو السيكولوجيّ الذي يقدّر فيه الزّمن بالقيم الفردية الخاصّة دون الموازين الموضوعيّة. فنحن نعيش في الأفعال لا في السّنين، بالشّعور لا بأرقام على صفحة ساعة، فينبغي أن نعد الزمن بدقّات القلوب الزمن والرواية.[2]

وتمرّ اللحظات مرورا ثقيلا طويلا على الشخصيّات في بعض الأحيان، إذ تغدو الدّقيقة عمرا بكامله، ويصبح الليل نهارا أو النهار ليلا بناء على الحالة الشّعوريّة للشخصيّة وإحساسها بالزّمن.

---

[1] فرج نافذة النّهار، ص18

[2] انظر: مندلاو، أ.أ (1997)، **الزّمن والرّواية**، (ط1)، ترجمة: بكر عبّاس، مراجعة: إحسان عبّاس، بيروت: دار صادر، ص137

ففي قصّة الممرّ تظهر وطأة الزّمن وثقله على نفس البطل القلق على زوجته، وقد كشفت تصرّفاته عن اضطرابه ومحاولاته تمضية الوقت بكلّ الطّرق "عددت البلاط مرة ومرة، ثلاث وثلاثون بلاطة.. ست وثلاثون بلاطة، سأعدّ آخر مرّة كلّ بلاطتين مع بعضهما، اثنتان وثلاثون بلاطة"[1]. وحين يعلم أنّ زوجته في خطر يزداد ثقل الزّمن على نفسه، ويشعر كما لو كانت لحظاته متوقفة، لا تأتي بأيّ جديد. أمّا في نهاية القصّة فإنّنا نرى لحظة الخبر السّعيد جاءت سريعة،[2] تتوالى فيها الأحداث التي كادت تكون متوقفة في المرحلة السّابقة "الحمد لله على سلامة الأمّ والولد.. كنت غارقا في عالم من الذّهول والدّهشة... كنت بعيدا في دائرة الخوف.. انفجرت قائلا: سلامة الأمّ والولد... بكيت ثمّ انكببت على الطّبيب معانقا".[3]

في "قلب أمّي" يحاول الشاب أن يتناسى الوقت الذي يمرّ مسرعا ويزيد خوفه على أمّه المريضة وإرهاقه الذي يخشى غدره به فلا يصل "ظلال الأشجار المرتسمة على أجزاء الرّصيف توحي بالوحشة...لا أدري لماذا أخاف من الأشياء عندما تكون سيّدة الزّمن"[4]، وتتغيّر دلالة الأشياء حين يقترب من الوصول "والأشجار التي أتسلّى بعدّها كلما خلا الشارع تبشّرني بقرب الوصول... توشوش بأذني أنّ باب المستشفى بات قريبا"[5]، فخوفه على حياة أمّه في بداية الطّريق وشعوره أنّ المستشفى ما زال بعيدا جعلته يشعر بعجزه عن تحدّي الوقت فكانت ظلال الأشجار الكثيرة أمامه تشعره بالخوف، أمّا حين شارف على الوصول فقد صار متصالحا مع ظلال تلك الأشجار حين شعر أنّه انتصر في تحدّيه معها، على الرّغم من أنّ سرعته لا بدّ أن تكون تناقصت مع طول المسافة والوقت الذي احتاج إلى قطعها.

وتلوذ الشخصيّات بالحلم هربا من مواجهة الضّيق الذي تولّده اللحظة الرّاهنة، ففي قصّة "قبضة الرّيح وأبو عيد" يقطع أبو عيد اللحظات التي تشعره بعجزه بالاستلقاء على الرّصيف والاستسلام للحلم الذي يجعل منه ملكا، يُسخّر الجميع لخدمته. وكذلك يفعل عمر في قصّة "عناقيد الدّود" الذي يؤثر النّوم والاستسلام للحلم انتظارا للفرج، وذلك حين قُبض عليه وزُجّ في السّجن بجريمة لم يرتكبها "أغفى عمر إغفاءة كأنّها الدّهر..."[6]، فكانت إغفاءته كأنّها دهر، وربما لم تزد على لحظات، ولكن الرّاحة التي منحتها له، والهروب من الواقع ولحظات التّوقيف جعلته يتمنّى لو تستمرّ دهرا بكامله دون أن تُسلب منه.

(1) المسافات الظّامئة، ص4، 5
(2) انظر: الرّواشدة، سامح، **دلالات تبطيء السّرد في قصّة "الممرّ" لنايف النّوايسة**، الرّأي الأردنيّة، الأردنّ، 1997/5/9، ص14
(3) المصدر نفسه، ص8
(4) المصدر نفسه، ص84
(5) المصدر نفسه، ص86
(6) خرمان، ص26

وتشتدّ ظلمة الليل حين تحيط بنا الهموم، ويطبق على الشخصيّة فلا يتركها، ففي قصّة "شجر الوقت" يترافق حلول الظّلام بانكشاف همّ الشخصيّة وخشيتها "منذ أن فرشت الشّمس جدائلها الشفقيّة قبل الانزلاق إلى الأفق الغربيّ وهي تدور كالمأخوذة حول نفسها"[1]. وفي "عناق الكتبيّة" يبتلع الليل طرق النّجاة ويترك البطل ضائعا "العربة يبتلعها الليل. وأنا؟ أين أنا؟ صوت خفيّ:

ـــ في اللامكان، يا مرّاكش

ـــ في اللازمان، يا مرّاكش"[2].

ولكنّ الصباح دائما يأتي محمّلا بالبشارة، ففي "شجر الوقت" ينقشع الظلام ويقترب الصّبح مع انفراج همّها، وفي "عناق الكتبيّة" يشعّ الصباح وتتبدّد حجب الظلام حين ينتهي البطل من صراعه ويصل إلى الرّاحة التي كان ينشدها.

ويبدو واضحا تضافر المكان والزّمان وترابطهما في هذا المبحث، فالأماكن تزداد بعدا حين يخنقنا ثقل الزّمن ويتوقف عن المضيّ. وتسعى الشخصيّات للهروب من ضيق هذا الزّمان خوفا من أن يودي بها استسلامها له إلى الهلاك.

إنّ مبحث الزمان من المباحث المهمّة عند النّوايسة، والتي تلاعب فيها كثيرا بما يخدم الرؤية التي جاءت القصّة منادية بها، فكسر رتابة السّرد المستقيم وصحب القارئ في رحلات مع الماضي وأخرى إلى المستقبل، كما استخدم التقنيات السينمائيّة في التسريع والتبطيء ليضيف للأحداث دلالات جديدة، كما أظهر في كثير من المواضع تعب شخصيّاته من أثر الزّمن وكيف حاولت التّعامل معه.

---

[1] وشم الصّبّاح، ص37

[2] المسافات الظّامئة، ص 15، 16

## المبحث الثّالث: الشّخصيّات

تشكّل الشّخصيّة بوجودها في النّصّ السّردي ميزة تحدّد هويته، وتجعل منه كيانا مستقلا عن الأجناس الأدبيّة الأخرى فـــ "لو ذهبت الشّخصيّة من أيّ قصّة قصيرة لصنّفت ربّما في جنس المقالة"[1]، فنحن لا نتصوّر وجود سرد واحد في العالم دون شخصيّات.[2]

وقد مرّت الشخصيّة عبر تاريخ وجودها الفنّيّ بمراحل عدة، تراوحت بين الدّعوة إلى موتها والنّظر إليها على أنّها ليست سوى اسم وفاعل لفعل، وبين من يراها كائنا سيكولوجيّا مكتمل البناء حتى وإن كانت لا تفعل شيئا[3].

ويبدو أنّ الشخصّية ستبقى مقترنة بالحدث ووقوعه حتّى بعد الانتصار لها، فشلوميت كنعان ترى أنّ "الأشياء والأحداث توجد بطريقة أو بأخرى بسبب من الشخصية"[4]، ويمنى العيد ترى أنّ الحكاية تبدأ بالإخبار عن خروج شخصيّة من الشخصيّات، وتعرّض فعل خروجها إلى المعيقات هو الاستمرار للسّرد الحكائيّ[5].

إنّ المهم عند بناء الشخصيّة هو إقامة علاقات منطقيّة بين وجودها المظهريّ والباطنيّ وبين السّياق الاجتماعيّ والأيديولوجي الذي يندرج فيه ذلك الوجود[6]، فالكاتب يسوق أفكاره وقضاياه العامّة ممثّلة في الأشخاص الذين يعيشون في مجتمع ما[7].

وتصنّف الشّخصيات بالنّظر إلى أهمّية الدّور الذي تقوم به في السّرد إلى رئيسة وثانويّة، وتصنّف حسب تفاعلها مع الفعل إلى ثابتة وديناميّة؛ فالشخصيّة الثابتة هي التي تنتقل خلال الظروف المتغيّرة دون أن تتكيّف لها، فهذه الشّخصيّات هي وظيفة للعقدة لا غير، ولا يمكن الحكم على ثباتها إلا حين يفصلها السّرد عن المستقبل[8].

---

(1) مرتاض، عبدالملك، **في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السّرد**، ص90

(2) بارت، رولان (1988)، **النّقد البنيويّ للحكاية**، (ط1)، ترجمة: أنطوان أبو زيد، بيروت: منشورات عويدات، ص123

(3) بارت، رولان(1992)، **طرائق تحليل السّرد الأدبيّ**، (ط1)، ترجمة: حسن بحراوي وعبد الحميد عقار وبشير القمري، الرّباط: منشورات اتحاد كتّاب المغرب، ص23

(4) كنعان، شلوميت، **التخييل القصصيّ: الشّعريّة المعاصرة**، ص57،58

(5) العيد، يمنى(1999)، **تقنيات السّرد الرّوائيّ في ضوء المنهج البنيويّ**، (ط2)، بيروت: الفارابي، ص33.

(6) بحراوي، حسن، **بنية الشّكل الرّوائيّ**، ص226

(7) هلال، محمد غنيمي، **النّقد الأدبيّ الحديث**، ص526

(8)انظر: مارتن، والاس(1998)، **نظريّات السّرد الحديثة**، ترجمة حياة جاسم محمّد، الإسكندرية: المجلس الأعلى للثقافة، ص158

أمّا الشخصيات الدّيناميّة فهي التي يمكنها أن تتغيّب عن النّصّ لأنّ دورها يمتدّ إلى ما هو أبعد من تصميم العقدة[1]، وهي التي سمّاها فوستر بالمدوّرة " التي لا تستقر على حال، ولا تصطلي لها نار، ولا يستطيع المتلقي أن يعرف مسبقا ماذا سيؤول إليه أمرها"[2].

## طرائق تقديم الشخصيّة:

تختلف الطّرق التي يقوم فيها الرّاوي بالكشف عن شخصية ما، فقد يعرضها بوصف شكلها الخارجي، كما قد يعرضها من خلال أفكارها وأفعالها، وأحيانا يكتفي بتسليط الضّوء على أحد هذه الجوانب دون غيرها بما يتناسب مع حاجة السّرد له. كما تتفاوت المساحة المكرّسة لعرض الشخصيّة، ففي الوقت الذي قد تعرض فيه إحدى الشخصيّات بأسطر قليلة، نرى أنّ غيرها قد جاء عرضه ممتدّا على مساحة القصّ وطولها.

ومن ناحية أخرى، فإنّ طريقة تقديم شخصيّة من الشخصيّات قد يتمّ بطريقة مباشرة، أو غير مباشرة. ففي التّقديم المباشر تذكر الصّفات ذكرا صريحا واضحا، لا يمكن معه السّماح لوجهات نظر القرّاء وتحليلاتهم بأن تغيّر هذه المسلّمات أو تتلاعب فيها، كأن نقول "كان طيّبا" أو "لا يحبّ إلا نفسه". أمّا في التّقديم غير المباشر فيترك للقارئ المجال لاستخلاص السّمة من خلال أفعال الشخصيّة أو كلامها أو أفكارها، أو غيرها من الطّرق الأخرى التي تمنحنا تصوّرات مختلفة عن الشخصيّة.[3]

كما يمكن النّظر إلى طرق تقديم الشخصيّة من زاوية أخرى، وهي زاوية المصادر الإخباريّة التي نتعرّف من خلالها على الشخصيّة، وهذه المصادر ــ كما يرى حميد لحمداني ــ هي ثلاثة:

1- ما يُخبر به الرّاوي.

2- ما تخبر به الشخصيّات ذاتها.

3- ما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصيّات.[4]

ويهتمّ هذا المبحث بالبحث في شخصيّات النّوايسة من حيث كونها نامية أو مسطّحة، كما سيبحث في الطّريقة التي أتاحها الرّاوي ليتعرّف القارئ بها على الشخصيّة، أو ما يمكن أن نسمّيه طريقة عرض الشخصيّة في القصّة.

---

(1) انظر: مارتن، والاس، **نظريّات السّرد الحديثة**، ص158

(2) مرتاض، عبدالملك، **في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السّرد**، ص88

(3) انظر: كنعان، شلوميت، **التخييل القصصي**، ص91- 106

(4) انظر: لحمداني، حميد، **بنية النص السّردي**، ص51

## أولا: تصنيف الشخصيّات

### الشخصيّات النّامية:

تتكشّف الشخصيّات النّامية تدريجيّا للقارئ بتطوّرها المستمرّ مع الأحداث، وغالبا ما تكون هذه الشخصيّات هي التي تتولّى الكشف عن رؤية القاصّ، وتمثّل أداة يستخدمها لذلك. ويعييك البحث عن الشخصيّات النّامية في قصص النّوايسة، فالثبات يسيطر على معظمها، والنموّ فيها ــ إن وجد ــ فهو في الغالب تغيّر طفيف في حيّز الأفكار، لا تسعفك أحداث القصّة لرسمه وإظهاره في الأفعال.

ومن الشخصيّات النّامية في قصص النّوايسة؛ شخصيّة البطل في قصّة "الابتسامة والثقب"، سالم في قصّة "الشّيخ"، شخصيّة الأب في "خرمان"، الحارس سلطان في قصّة "سلطان"، البطل في قصّة "القميء" وقصّة "العقرب".

ففي قصّة "العقرب" نجد الشخصية الرّئيسة في بداية القصّة تعيش ضغوطا كبيرة بسبب خروجها من وطنها ومعاناتها مع اللجوء، فلا وطن ولا ملجأ لها إلا "براكية " تبتلع العديد من أبناء قضيّتها. وتصارع الشخصيّة العديد من الأفكار في رحلتها إلى مكان إقامتها الجديد، تستذكر الماضي الأليم وكلام السّائق الذي كان يؤكّد أنّ الحياة لا قيمة لها بعد هذه الفاجعة، لكنّها ترفض التّسليم بصحّته لرغبتها في أن تتكيّف مع الواقع الجديد الذي رُسم لها "كان السّائق يردّد: ما عدنا نساوي شيئا، كلّ شيء ذهب ونحن من الأشياء الذّاهبة.. لا، لا أوافق السّائق فهو مخمور، وماذا أتوقع من شخص مثله"[(1)]. وعند وصولها تغرق في الظّلام الذي يلفّ كلّ ما حولها، وتحاول تجاهله بهروبها إلى النّوم، لكنّ عقربا يتسلل إلى ظهرها يجعلها ترفض الاستسلام للرّاحة والنّوم، فتقرّر مواصلة المسير انحنى على فراشه وطواه وأعاده إلى الكيس...كيسه فوق ظهره، والطّريق الهابط من الشّلالة باتّجاه الشّاطئ يموج بالليل والعقارب والأسئلة. "ما عدت أدري، لكن سأواصل السّير""[(2)]

وربما لم يكن سهلا على الشخصيّة الرّئيسة في قصّة "القميء" أن تتغيّر، ولكنّها كانت بأمسّ الحاجة له لتسترجع إنسانيّتها التي فقدتها بجبنها واستسلامها "لا يملك إلا عينين تدوران مثل ذبابة أجهدها المبيد في غرفة مغلقة.."[(3)]، لقد كانت تظنّ أنّ ما فعلته كان أقصى قدراتها "ما الذي

---

(1) وشم الصّبّاح، ص66
(2) المصدر نفسه، ص70، 71 بتصرّف
(3) المصدر نفسه، ص23

يمكن أن أفعله غير الذي فعلته؟"[1]. لكنّ أحداث القصّة تكشف عن تولّد قوة غريبة داخل الشخصيّة تفجّرها مشاعر القهر والكبت المتزايدة التي وقعت عليها، ممّا يجعلها تظهر بشكل آخر مختلف عمّا كانت عليه في بداية الأحداث "الدنيا الآن لها معنى ثمين وأنا بطول أطوال الأربعة. رفعت قامتي المختصرة وبالكاد تصل إلى خاصرة أقصرهم، لكنّني رحت أطعنهم واحدا تلو الآخر"[2]. ولو تركت الشخصيّة على ثباتها، دون أن تنمو لكان لزاما أن تنهار قبل نهاية القصّة وهو ما كان سيودي برؤية الكاتب.

إنّ الخوف من انهيار الشخصيّة أيضا هو ما جعل شخصيّة الأب في "خُرمان" نامية، إذ ما كان بالإمكان له أن يبقى في صراع مستمرّ مع الماضي وذكرياته، ذلك الماضي الذي شهد على تحوّل أبنائه عنه، وبقائه وحيدا في مفازة الحياة يصارع غدرها، "قدماك أنبوبتان مهترئتان كأنّك في رقصة إفريقيّة. تتهاوى إلى الأرض"[3]. لذلك وطلبا للخروج من هذا الصّراع نجد الأب في نهاية القصّة وقد قرّر أن يتابع مسيرة حياته وحيدا، بكلّ ما أوتي من قوّة كان يظنّ أنّها استُنزفت بيد القسوة، لكنّها عادت إليه بعنفوان الشباب حين وجد نفسه يتمتّع بها بعد المواجهة التي فرضت عليه مع الضّبع وانتصر عليه" يتفجّر فيك شباب كان، وفتوّة مفاجئة. تواجه الضّبع بجنون مماثل وكأنّك ما خلقت إلا لها"[4]. لقد كان الضّبع هو المرحلة الأخيرة التي كان يجب أن يمرّ بها للوصول إلى التغيّر الأخير في شخصيّته.

وفي قصّة "الشّيخ" يغري المنصب سالما، فيطلب ملابس والده الشّيخ من أمّه، ظنّا منه أنّه سيصبح مثله إن غيّر مظهره، وأنّ منزلته سترتفع في أعين من حوله بهذه الطّريقة، لكنّه يفاجأ بالسخرية والاستهزاء يحيطان به من كلّ حدب وصوب، فجوهره لم يغيّر المظهر منه شيئا. ويدفعه ذلك إلى إدراك الحقيقة التي كانت غائبة عنه، فيعود أدراجه إلى نفسه لا يرضى بها بديلا "دفع الباب بقوّة، وعلى التوّ خلع ملابس المرحوم وارتدى ملابسه. زوجته تحملق فيه من بعيد مرتبكة، لا تجسر على الدنوّ منه، ناداها، خذي هذه (مشيرا إلى صرّة الملابس) إلى العجوز بسرعة، وضعت الزّوجة محرمتها على رأسها وتناولت الصرّة وخرجت.. وخرج. ما زال الدّكان المجاور في مكانه.. ومجموعة الأشخاص هم هم.. مشى باعتداد، وأشعل سيجارة ومسح شاربيه عدة مرات. سلّم وجلس، قال: لا تنسوا دوري معكم بطاولة الزهر"[5]. إنّ التغيّر الذي

---

[1] وشم الصّبّاح، ص23
[2] المصدر نفسه، ص26
[3] خرمان، ص29
[4] المصدر نفسه، ص33، 34
[5] المسافات الظامئة، ص77

طرأ على شخصيّة سالم لم يكن ممكن الحدوث لولا تلك الهزّة التي تلقتها كبرياؤه، فجعلته يمتلئ قوّة إلى الحدّ الذي جعل زوجته تفاجأ وتتغيّر في طريقة تعاملها معه، من الاستهزاء إلى الاحترام.

أمّا في قصّة "الابتسامة والثّقب" نرى البطل في بداية القصّة مهتمّا بنسج علاقات مع شخصية أبي عزّام، لذلك فهو يتمنّى لو يستطيع إلقاء التحيّة عليه، على الرّغم من أنّه يعلم مسبقا أنّ أبا عزّام سيشيح بوجهه عنه متجاهلا. وأبو عزّام يمثّل الشخصيّة البرجوازيّة التي كانت تنظر باحتقار إلى الطّبقة العاملة وتستغلّها لقضاء مصالحها، لذلك نراه قد حوّل تجاهله إلى اهتمام مصطنع حين كان بحاجة البطل لسدّ ثقوب منزله، فيدعوه لتناول طعام الغداء في منزله، ويلبّي البطل الدّعوة بفخر، لكنّ الثّقوب التي تنتشر في كرامته حين اكتشافه للحقيقة تجعله يكسر الهالة التي أحاط بها أبا عزام ويتّخذ منه موقفا شبيها بالموقف الذي كان يتّخذه الأخير منه "دار رأسي تجاه الدكّان. كان أبو عزّام يحمل بيده (علبة لحمة)، توقف مرتبكا، ابتسمت له، طأطأ رأسه ثمّ استدار عائدا إلى داخل الدكّان.. بصقت على الأرض ثمّ مضيت"(1). إنّ تبادل الأدوار في هذه القصّة بين البطل وأبي عزّام، كانت نتيجة للصدمة التي تلقاها البطل في كبريائه، فجعلته يحاول أن يعيد القوّة إلى نفسه المتعبة.

ولا يظنّ أنّ الشخصيّات النّامية في قصص النّوايسة هي الشخصيّات الرّئيسة فقط، فبعض الشّخصيّات الثّانويّة نالت حظّها من التغيّر والنموّ. ففي قصّة قلب أمّي تمتاز الشخصيّة الرّئيسة بالثّبات على الرّغم من قسوة الظروف، ونجد أنّ الشخصيّة التي تغيّرت بتغيّر الظّروف هي شخصيّة السّائق الثّانوية، الذي يبدي في نهاية القصّة أسفه وندمه على قسوته السّابقة في أحداث القصّة. وقد جاء هذا التغيّر مبرّرا فعلى الرّغم من رفضه إيصال الشاب وأمه إلى المستشفى لعدم توافر النّقود معهما، نجد أنّ الشاب قد تبرّع بجزء من دمه لذلك السّائق وأنقذ حياته، بعد أن تعرّض الأخير لحادث صعب كاد يودي بحياته.

إنّ هذا النموّ في شخصية السّائق ما هو إلا انتصار لقيم الخير والصّلاح في المجتمع، بعد أن كدنا نفقد الأمل من خلال أحداث القصّة في وجودها في المجتمع حولنا، وفيها طمأنة للقارئ وللشخصيّة الرّئيسة حتّى لا تفقد ارتباطها بما هو جميل فتتغيّر هي أيضا.

ومن الشخصيّات الثّانويّة التي يمكن أن نسمها بالنموّ، شخصيّة الابن الأصغر في "خرمان"، إذ تعكس لنا ذاكرة والده في بداية القصة صورته كأحد الأبناء الذين تنكّروا لوالدهم، ولكنّه يأتي

(1) المسافات الظامئة، ص71

منجدا لوالده حين يرى الخطر قد أحدق به، ولكنّ جرح الوالد يأبى أن يعفو أو يسامح، فلا يعترف بهذا التغيّر ويتجاهله، وكأنّه يخشى زيفه.

### الشخصيّات الثّابتة:

تمتاز معظم شخصيّات النّوايسة بالثبات، فهي لا تتغيّر على الرّغم من نيران الصراعات الدّاخلية والأفكار التي تشتعل في داخلها، فهي تحافظ على موقفها وتنتقل خلال الظّروف المتغيّرة دون أن تتكيّف لها.[1]

وتحتلّ الشخصيّات الثابتة مساحة كبيرة بين الشخصيّات الرّئيسة والثانويّة في قصص النّوايسة؛ ففي قصّة "المسخ" يصحبنا عوّاد في رحلة طويلة مع أفكاره التي يتذمّر فيها من واقعه، وأمنياته في أن يتخلّص منه، ويوهمنا أنّه سيقوى على ذلك حين يعلن أنّه سيقاطع المصطبة ولن يجالس من عليها مرّة أخرى (المصطبة: هي المكان الذي كان يجتمع عليه الرّجال، ويتبادلون الأحاديث فيما بينهم، تلك الأحاديث التي كان يرى عوّاد أنّها تمتلئ بالكذب والنّميمة والفساد). لكنّنا نفاجأ في نهاية القصّة انقياده إليها مبتسما "المصطبة تتلقفه وصوت عبّود خطّ هائل من صيوان أذنه حتّى دماغه. يجلس عوّاد في مكانه المعهود وتبدأ عيناه بكنس الشّارع يمينا وشمالا، ولا يملك إلا أن يبتسم"[2]. ويبدو أنّ شخصيّة عوّاد لم تكن تمتلك من العزيمة والإصرار ما يجعلها قادرة على أن تغيّر واقعها، بل إنّه كان راضيا عنه في قرارة نفسه، وقد أعلن رغبته في أن يمتلك لسانا مثل لسان عبّود وهو الذي كان ينتقده ويلعن كذبه وفساده.

كذلك الحال في قصّة "عناقيد الدّود"، فالظّلم والفقر اللذان وقعا على عمر لم يفلحا في تغيير شخصيّة المثقّف السلبيّة التي كان يحملها "ردّد في نفسه: إذا كان الذي تحاوره لا يفهمك فتوقّف عن الحوار معه. أسند راسه إلى مسند مقعده وأغمض عينيه"[3]، بل إنّه كان إذا اشتدّت عليه الصّعوبات يلوذ بالحلم من الواقع المرير، هاربا من مسؤولية تغييره "رامو يقول: لقد فقدت كلّ شيء لأنّني أردت مرّة واحدة في حياتي. أغفى عمر إغفاءة كأنّها الدّهر"[4]. وهذا ما فعله "حمدان" في القصّة التي سمّيت باسمه، فحجم الضغوطات التي كاد ينوء بحملها، وبحثه المستمرّ عن ذاته لم تخلق منه إنسانا قادرا على مواجهة الواقع، بل استمرّ بالهرب منه حتّى آخر القصّة وفضّل التدثّر بالحلم ليبقى على موعد مع الحقيقة قد لا يأتي.

---

(1) مارتن، والاس ، **نظريات السّرد الحديثة**، ص158
(2) المسافات الظامئة، ص41
(3) خرمان، ص23
(4) المصدر نفسه، ص 26

وبطريقة معاكسة تماما للهروب إلى الحلم، حاول البطل في قصّتي "البحث عن الشّعاع الأخير" و"القرنان" الهروب من التغيّر الذي قد تفرضه الظّروف بالاستيقاظ من الحلم الذي كان يسيطر على كلّ منهما. ففي لحظة من لحظات سيطرة اللاوعي يقوم ببسط ما علق به من مخاوف وأفكار على الشخصيّة، فيغرقها في مخاوفها كما فعل مع الشخصيّتين الرّئيستين في القصّتين اللتين سبق ذكرهما. فهما تبحثان عن ذاتهما ودربهما، ويتملّكهما الخوف من الاستمرار في دروب الآخرين، والاستسلام لخداعهم "حشر بيننا شيخ، مدوّر الوجه ضائع الرّقبة وقال: يا أخي اركض مثل غيرك، حط راسك بين الرّوس يا شيخ.."[1]. وحين تشتدّ وطأة الأفكار ويصبح اتّخاذ القرار ضرورة، يستنجدان باليقظة لتخرجهما من قسوة التغيير "ضاعفت من حركة قدمي أسرعت في الرّكض، الصّخرة تقترب بسرعة مذهلة.. صوت ما يفصل بيني والصّخرة كانت الطربيزة الصغيرة القديمة التي تستقرّ في زاوية من البيت بين ساقي حين قفزت من سريري بقوّة...فركت عيني وقلت هامسا: خير، اللهمّ اجعله خير".[2]

ويؤثر الأب في "ثلاثيّة خريف الدّم" الموت على أن يجاري التغيّر الذي أصاب المجتمع، وأدّى إلى انفصام عراه. ولذلك فهو لم يقوَ على البقاء في المدينة على الرّغم من أنّ العلاج لمرضه كان سيقدّم له فيها، وآثر العودة إلى القرية حتّى وإن لم يجد فيها دواء. ولكنّه حين وجد أن يد التحوّل صارت تلاحقه فضّل الموت.

ويكمل ابنه مسيرته، إذ نجده ما زال ذلك القرويّ الطيّب الذي يظنّ همّ كلّ شخصّ همّه "عندي إحساس مسيطر أنّ العالم كلّه بنتنه وشوارعه الخلفيّة فوق ظهري، وأنّ كل شيء ليس في مكانه الصّحيح"[3]، فلم تغيّره المدينة ولا الفقر "هي عادة قديمة تربّيت عليها من عهود الشّوك الكابي"[4]. وقد استطاع استرجاعه لصورة والده في غير مرّة أن يحافظ على ثباته ذاك ويحصّنه، كما أنّ نهاية القصّة تشير إلى أنّ موت والده لم يغيّر في منظومة قيمه، بل ستبقى حياته امتدادا لحياة والده "حياة تطوى وأخرى تمتدّ".[5]

وقد امتلأت ذاكرة الشخصيّات بالعديد من الشخصيّات الثانويّة التي كشف عنها الاسترجاع، كما في شخصيّة الأمّ في قصّة "ابتسامة على كفّ الرّيح"، وشخصيّات "أرصفة الصّمت" التي كانت تنهض من الذّاكرة، ووالدي البطل في قصّة "العقرب". إنّ هذه الشخصيّات جميعها تختزنها

[1] المسافات الظامئة، ص91
[2] المصدر نفسه، ص92
[3] فرج نافذة النّهار، ص71
[4] المصدر نفسه، ص70
[5] المصدر نفسه، ص89

الدّاكرة بالصّورة النّهائيّة التي تراها فيها، كما أنّ جدران الدّاكرة تحجزها عن الأحداث فتبقى بصورة واحدة دون تغيير.

وتصنّف العديد من الشخصيّات في قصص النّوايسة بأنّها ثابتة، ويمكن أن نعزو سبب هذا الثبات إلى عدد من الأسباب منها أنّ الشخصيّة تلجأ إلى الهروب من المكان الذي قد يدفع بها إلى تغيير طريقها، وذلك بالخروج منه كما في قصّة "حبة التفاح" إذ يترك سعيد المكتب والمدينة عائدا إلى القريّة بعد أن آلمه تعامل أهلها معه. أو بالهروب من الواقع بالحلم كما رأينا سابقا في "حمدان" و"عناقيد الدود". أو بالفرار من اللاوعي أو تزاحم الأفكار والصّراع الدّاخليّ وتجاهلهما كما في "المسخ" و "الممرّ".

وليس غريبا أن تسيطر الشخصيّات الثابتة، فهي تمثّل مواقف ثابتة من قضايا المجتمع، كما في موقفه من قضيّة المرأة، ولذلك نجد الشخصيّات مسطّحة في قصّتي "البرقع والتحدّي" و "حمدة"، وفي قصّة "الشجرة الشّيطان" فما زال المجتمع منساقا وراء الخرافات، يمجّدها ويؤمن بها. كما أنّ مواقفنا من كثير من القضايا القوميّة تبدو ثابتة، نخشى تغييرها لتبقى متلائمة مع المزاج العامّ والسّائد. ويخشى النّوايسة دائما على شخصيّاته من الانهيار، لذلك قد ينهي القصة ويخرجها من الصّراع إذا لم تستطع أن تتعامل معه.

## ثانيا: طرائق عرض الشخصيّات

نظرا للدّور الذي تقوم به الشخصيّات في القصّة، فإنّ الكاتب يلجأ إلى العناية بها ووصفها من جوانب عدّة، فيكشف أحيانا عن شكلها الخارجيّ ومرة يعرض أفكارها، ومرّات أخرى يلتقط أفعالها وتصرّفاتها تاركا للقارئ استنباط صفاتها ونفسيّتها ومشاعرها. ويختلف المقدار الذي يكشفه الكاتب من الشخصية، والجانب الذي يعرضه منها بما يتلائم مع حاجة العمل له. وسيعرض المبحث الآتي الطريقة التي قُدّمت بها الشخصيّات في قصص النّوايسة:

### أولا: عن طريق وصف الشّكل الخارجي

عرض النّوايسة العديد من شخصيّاته من خلال وصف شكلها ومظهرها. والتعرّف إلى الشخصية من خلال هذه الزّاوية مهم جدا، فهي مصدر معلوماتنا الأول عنها، وهي التي تمنحنا الانطباع الأول عنها في الواقع، وإن كانت الشخصيّة في العمل الأدبيّ أكثر ارتباطا بالحدث منها بالوصف.

وقد احتلّت هذه الصّورة من التّقديم مساحة قليلة في بعض القصص، لم تتجاوز الأسطر. كما في قصّة "الحافلة" حين وُصفت شخصيّة ليلى "استرقت منها نظرة لأتملّى هيئتها، فقد بدت بشعرها الأشقر المنثور على كتفيها، ببنطالها الضيّق المزنوق وزينتها الصّارخة أقرب إلى مخلوق طارئ على وسط متجانس"[1]، إنّ هذه النّظرة لليلى، والاهتمام بشكلها الخارجيّ ما هو إلا تأكيد على نظرة الرّجل للمرأة الذي لا يرى فيها في كثير من الأحيان إلا صورتها الخارجيّة، كما أنّه كشف لنظرة المجتمع إلى المطلقة، إذ تصبح مباحة للجميع يلاحقونها بنظراتهم، وينتقدون عودتها إلى الحياة مرة أخرى. ولعل الهيئة الخارجيّة التي ظهرت فيها ليلى هي محاولة منها لإخفاء الألم الذي تسبّبت به هذه التّجربة لها، وإيهام من حولها بأنّ حياتها ما زالت تمضي دون اكتراث.

وفي قصّة "وجه آخر لليل.. وجه آخر للنّهار"، نجد صورتين متباينتين للشكل الخارجيّ للشخصيّة؛ الأولى في غرفة السّجن "وتشرع الكتل الدّاكنة المكتومة بالتململ من جهة الرؤوس الحليقة والسّيقان المتعرّية"[2] وفي هذه الصّورة يمتزج الكل بصورة واحدة ويفقد كلّ منهم خصوصيّته وتفرّده، ويصبح حتّى شكله جزءا من هذا الواقع الذي يحاول أن يمتزج فيه ليستطيع الخروج من ثقل المكان، وتستدعي هذه الصّورة الشّكلية صورة أخرى من الذّاكرة إلى اللحظة التي تسبق الدّخول إلى هذا المكان "وحانت منّي التفاتة إلى هيئتي، فوجدت أنّني ما زلت ببذلتي السكنيّة وربطة عنقي الزرقاء، ولولا بقعة الدّم الظّاهرة على الطّرف السفليّ للبذلة لقلت إنّي في طريقي إلى حفلة مهمّة"[3]. إنّ الفرق في الهيئة الذي تعكسه الصّورتان هو أحد الأسباب التي تزيد من تعاسة الشخصيّة في هذا المكان، وتعمّق شعورها بالغربة.

ويكثر الوصف الخارجيّ للشخصيّات في قصّة "رحيل الطيّار"، كما في وصفه لمن حاول جعفر أن يحاورهم: "القوم يختبئون وراء كروشهم وفي عباءاتهم"[4]، إنّ هذه الهيئة التي يبدو عليها هذا الجمع ما هي إلا محاولة منهم لرسم الهيبة على وجوههم الخائفة القلقة. وحين أراد جعفر الطيّار أن يصل إلى لغة حوار معهم، وجد نفسه مضطرا إلى أن يغيّر من مظهره استجابة لاهتماماتهم، لعله يجد عندهم بذلك آذانا صاغية "رضي جعفر بهذا الشّرط باسما، ولبس بذلة جديدة وربطة عنق، وحذاء لامعا ومشّط شعره وحسّن من وضع لحيته الكثّة وشاربه المعقّف

---

(1) وشم الصّباح، ص72
(2) المصدر نفسه، ص14
(3) المصدر نفسه، ص20
(4) رحيل الطيّار، ص32

وقصّ ما تشعّث من شعر رأسه"[1]. إلا أنّ هذا التغيير في المظهر لم يعقبه تغيّر في مواقف الشخصيّات من شخصية جعفر، دلالة على عدم أهمّية الشكل الخارجيّ وقلة أثره.

ويرسم النّوايسة لبعض شخصياته صورا مضحكة تمتلئ بالغرابة، ففي قصّة "للرجال فقط" يصف البطل شكل أستاذه حين رآه لأول مرّة وهو يشتري الحذاء النّسائيّ "وقفت بجوار شاب ــ هكذا بدا لي ــ احترت في تصنيف لون بشرته، يحمل بين كتفيه رأسا صغيرة يتعلّق بجانبيها أذنان كبيرتان يطلّان على وجه مغزليّ الشّكل كان يجادل البائع حول قيمة إحدى (الكنادر).. صوته يخرج قطعا من أنفه، مع أنّني لاحظت فكّه الأسفل وشفتيه يتحرّكان... يداه قصيرتان ويتدلّى من كفّيه أصابع صغيرة منتفخة مثل ميداليات معلّقة للبيع".[2] إنّ هذه الصّورة الغريبة التي رُسمت للشخصيّة يبرّرها التصرّف غير المنطقيّ الذي تقوم به، والذي جعل منه جنسا جديدا لم يره من قبل، فتبدو هذه الصّورة مشكّلة من خيال الرّاوي الذي أدهشته التصرّفات. وممّا يؤكّد ذلك أنّ الرّاوي ــ وهو إحدى شخصيات القصّة ــ لم ير هذه الصّورة حين دخل قاعة الدّرس ورأى الأستاذ فيها، ولكنّها عادت إليه عندما عكستها سلوكاته من جديد.

وهذه الصّورة الغريبة المضحكة وردت في قصص أخرى مثل "الصّمت" و "السّيّد إسماعيل"، ففي قصّة الصّمت نجد الوصف الآتي لشخصيّة من الشخصيّات: "تكوّم أمامي رجل مربوع القامة، يصرّ الرّجل على تقبيل جميع ذوي الميت. الرّجل قصير ومؤخّرته عريضة وحين يهمّ بالتّقبيل ينفجر مشهد ساخر. تساورني رغبة في الضّحك كلّما وقف الرّجل على أصابع قدميه واهتزّت خلفه مؤخّرته العريضة"[3]، وقد مزج في هذا التّصوير بين فعل الشخصيّة والشكل الذي ينعكس جرّاء تصرّفها، فهو يظهر استنكاره من نظرة المجتمع للموت، وتعامله معه بطريقة سطحيّة تؤلم أهل الميّت أكثر ممّا تواسيهم.

ويسلّط النّوايسة أحيانا الكاميرا فتلتقط من الشخصيّة جزءا دالا كما في "الكرش المترجرج" و "الصّلعة الملساء" و "الرّقبة القصيرة"، ففي قصّة "الفخ" نجد الوصف الآتي لإحدى الشخصيّات الثانويّة "يمطّ صاحب المحل (بوزه) ويعبث بالشيّالات المستلقية على كرش رجراج"[4]، وتقترن هذه الصّورة عادة بشخصية فارغة لا تفقه شيئا ممّا يدور حولها، وتعيش حجما أكبر من حجمها

---

(1) رحيل الطيار، ص32

(2) المصدر نفسه، ص46 بتصرّف

(3) المسافات الظامئة، ص66

(4) ذات الودع، ص51

الطّبيعيّ. وفي قصّة "المسخ" حين يعرض عوّاد صورة سالم يبدو مستفزّا من منظر صلعته المغموسة بالنّمش ورأسه المستطيل"[1]، وترتبط ربما هذه الصّورة عادة بالمكر وعدم الوضوح.

وقد يمحو النّوايسة ملامح الشخصيّات ويكتفي بوصفها بأنّها "كتل لحميّة"، كما في وصفه للمحققين في قصّة "القميء"، وأهل المدينة في "قلب أمّي" وكما وصف صلاح نفسه في قصّة "القصيدة الأخيرة" "هو محشور بين كتلتين لحميّتين كبيرتين تكبسان أضلاعه كبسا..."[2]. ويلجأ إلى هذا الوصف حين يصفعه غياب الإنسانيّة عن الشخصيّات في أحداث القصّة، أو حين لا تراها الشخصيّات الأخرى، وتتصرّف على أساس عدم إنسانيّة الآخر كما في قصّة "وجه آخر لليل... وجه آخر للنّهار".

ويلجأ النّوايسة في الغالب إلى الوصف الشّكليّ للشخصيّة ليعكس صورة سلبيّة عنها كما في قصص "عناقيد الدّود" و "للرجال فقط"، أو ليبيّن سلبيّة الصّورة في نظر من حولها كما في قصص "الحافلة" و "السيّد إسماعيل". كما قد يلجأ إلى التقاط بعض التّفاصيل من الهيئة الخارجيّة وإبرازها كونها تحمل دلالة على صفات ما في الشخصيّة.

**ثانيا: عن طريق الأفكار:**

تتكشّف الكثير من شخصيّات القصّة عند النّوايسة من خلال سيل من الأفكار المتتابعة التي تظهر عبر حوارها مع نفسها ومع الآخرين، فالإنسان هو شبكة من الأفكار المعقدة التي تحدّد تصرفاته، وإن كانت بعض الأفكار تبقى محصورة في تجريدها وترفض دخول حيّز الأفعال.

وتُظهر لنا أفكار الشخصيّة في قصّة "المعلم مرتضى" جانبا مثيرا للدهشة، فبعد أن تطلّ علينا الشخصيّة بمستوى عال من اللغة تستخدمها للتعبير عن أفكارها، نفاجأ أنّ هذه الشخصية هي عامل بناء جاء لإصلاح سقف أحد المنازل، ومن كلامه: "خيار الدّيمقراطيّة عندنا مضحك، ولا يقنع أحدا. نحن نمط هزيل تعوّد المنح والعطايا. تنقصنا التضحية والموقف النّظيف لأخذ حقوقنا بقوّة وشرف"[3]. وعلى الرّغم من أنّ هذه اللغة والأفكار المنسوبة للشخصيّة قد تلاقي اعتراضا، باعتبارها غير متلائمة مع مستواها المهنيّ، فنحن نسلّم أنّ الثقافة ليست حكرا على أحد، وهو ما أكّده المعلم مرتضى "المواجهة مع الآخر يا أستاذ لا تميّز بين طوبرجي ودكتور.. نحن في معركة مصيريّة من أجل الوجود وتحقيق الذّات، والعقل وحده هو الأساس في

---

(1) المسافات الظامئة، ص34

(2) وشم الصّباح، ص23

(3) ذات الودع، ص26، 27

التّقويم"[1]، ومحاولا إقناعنا بشخصيّته، ينطلق معنا من نقطة اتّفاق تجعلنا نسلّم أنّ ثقافته هذه ما هي إلا أمر طبيعيّ وواجب وطنيّ، وتصبح لكلمة المعلم دلالة جديدة غير التي يستخدمها أصحاب الحرف، فهو معلّم بما يحمله من أفكار ومبادئ.

وفي قصّة "قبضة الرّيح وأبو عيد" يبدو القارئ متعاطفا في البداية مع فاقة أبي عيد وحاجته، غير أنّ هذا التّعاطف ما يلبث أن يغادر إلى غير رجعة حين يكشف لنا أبو عيد عن نظرته لنفسه "شيء جميل، تخدمك الرّيح وأنت مسترخ، لا، لا، أنا لست مثل سليمان النّبيّ"[2]، إنّ تلك الأفكار التي يحملها أبو عيد عن نفسه ستبقيه بعيدا عن مناكب السّعي في الأرض، ما دام يرى نفسه أكبر من كلّ عمل، وأنّ كل ما في الكون يجب أن يسعى لخدمته. وتبرّر لنا هذه الأفكار حال أبي عيد، وتعكس تخاذله وكسله ورغبته الدّائمة في الرّاحة.

وتعكس الأفكار صراعا داخليّا في قصص "المسخ" و "القميء" و "العقرب"، فالشخصيّات الرّئيسة غير راضية بالحال الذي تعيشه، وتتمنّى لو تستطيع التخلّص منه "ليس هناك إلا وجه واحد للمحنة، إمّا أن تظل ميتا وأنت غارق في قماءتك، أو أن تستيقظ من هذه القماءة وبيدك الموت سكّينا لا كفنا.."[3]، إنّ وضع الأنا مقابل التّغيير في أفكار الشخصيّة هو ما جعلها قادرة على التّغيير في "العقرب" و "القميء"، فهي تعي ما تريده، وتسعى لتحقيق وجودها. أمّا شخصيّة "المسخ" و سميح في "ثلاثة رؤوس وخطّ مائل" فازدحام الأفكار يكشف عن ضعفها، وعدم قدرتها على المواجهة أو تحمّل تبعات التّغيير، لذا نجد أفكار الشخصيّة بقيت حبيسة في داخلها ولم تستطع أن تغيّر من واقعها شيئا، إذ يبدو أنّها لم تلامس في الشخصيّة قوة لتخرج إلى العلن.

أمّا في قصّة "ابتسامة على كفّ الرّيح" فإنّ تيّار الوعي الممتدّ من أوّل القصّة وحتّى نهايتها تقريبا، لا يكتفي برسم صورة الشخصيّة، وإنّما صورة جيل كامل يحمل هذه الأفكار ويعيش معها، تكبر في داخله فيكبر أو يصغر معها "وأعود إلى قامتي المرتجّة وأقول: أيّ قيمة لهذا الوطن في صحراء حارقة؟ غارقة في بداياتها الأولى؟ بيد أنّ الوطن هو الوطن حتّى وإن كان حلما مرتجى"[4]، إنّ مفهوم الوطن من المفاهيم المشكلة للأجيال الجديدة، إذ يبدو أنّ النّظرة إلى الوطن مرتبطة دائما بما يقدّمه لنا، لا بما نقدّمه له، ولكنّ البطل يزيح هذه الفكرة عن مساحات عقله خوفا من أن يتّهم بالخيانة أو الخذلان، فيتوجّه فورا إلى الغرب تكفيرا عن ذنبه، وملقيا

---

[1] ذات الودع، ص27
[2] المصدر نفسه، ص17
[3] وشم الصّبّاح، ص23
[4] فرج نافذة النّهار، ص7

باللائمة عليه "أنا أخاف من الغرب، لأنّه متصل بالرّيح الغربيّة، والغربان، والغرب المستعمر والغرب، وأذكر مرّة أنّ والدي ضربني على غاربي لأنّني أضعت التّعريفة التي أعطاني إياها مصروفا"[(1)]، ولعلّ الشّعور بالظّلم هو ما جعله يعرّج على قصّة والده وضربه له، فتقمّص دور الضّحيّة هي دأب هذه الفئة العمريّة التي ترى نفسها مسلوبة الحقوق على الدّوام.

وفي قصّة "حبّة تمر" تعبّر أفكار الشخصيّة عن حقيقتها التي أخفاها المظهر الأنيق والانشداد إلى خارطة "الإتيكيت"، فهي شخصيّة بسيطة تتوق إلى التحرّر من أغلال التمدّن والعودة إلى المنابت والجذور وسعة الطّبيعة، "وأنا الذي تلاحقني الأزقّة الخانقة والسّطوح التي تتدلّى منها الكآبة، وكلّما لامستها نظراتي هربت بعيدا لأخلع عن روحي ثوب الضّيّق والاختناق، وألبس ثوبا واسعا خاطته يد البراءة.. هناك أتدثّر بملاحف العشب التي تطرّز من ندى الفجر وشاحا"[(2)].

إنّ الشخصيّات التي يصوّرها الكاتب من خلال الأفكار، تعيش في الأعمّ الأغلب صراعا مع نفسها ومع ما حولها، وتحاول الخروج منه، وتفلح في ذلك أو تفشل بحسب قدرتها على تنظيم هذه الأفكار والتّعامل معها بحرفيّة، لكنّ معظم الشخصيّات لا تنجح في التغلّب على صراعاتها مع الأفكار، فهي غالبا ما تكون مشوّشة متداخلة لا تقود إلى مخرج.

## ثالثا: عن طريق أفعال الشخصيّة:

نستطيع بمراقبتنا لأفعال النّاس وتصرّفاتهم وردود أفعالهم تجاه المواقف الحصول على الكثير من الصّفات الشخصيّة عنهم، والتي ربما يحاولون إخفاءها في كثير من الأحيان. وفي الأعمال القصصيّة التي بين يدينا يمكن أن نرسم في أذهاننا صورا أكثر وضوحا عن الشخصيّات بتتبّع أفعالها.

إنّ تتبّع القارئ لسلوكات الحاج عليّ في قصّة "السلّة والعنكبوت" يكشف صفة حاول جاهدا إخفاءها ربما حتّى عن نفسه، فقد حاول أن يثبت لغيره ولنفسه غير مرّة أنّ قوّته الدّاخلية لم يزعزعها كفّ بصره ولا يتمه المبكّر، بل إنّه كان يمتلك من البصيرة ما جعله يتفوّق على كثير من المبصرين "أدمن الحاج عليّ الوصول إلى المزار سيرا على الأقدام معتقدا أنّ الصّلاة عند جعفر الطّيّار مأجورة أكثر بالمشقة...طفوف حادة في الجبل الذي يفصل حزيم قريته عن

(1) فرج نافذة النهار، ص7
(2) المصدر نفسه، ص44

المزار.. اعتاد الحاج عليّ على تسلّق المرتقى الصّعب بيسر.. حميمية فريدة بين مسالك الجبل وقدميه"[1]، ولا يبدو ذلك التّعليل الذي ساقه الرّاوي كافيا ومقنعا لتبرير رحلة الحاج عليّ الرّاجلة، إذ لا تخفى من أحداث القصّة حاجة الحاج لإخفاء الضّعف والألم اللذين سكناه منذ طفولته.

ويحاول سند في قصّة "الجرس" القبض على بقايا رجولته بملازمته للتراكتور وقيادته، وكأنّه كان يعطيه شعورا بالسّيطرة والعظمة، كما أنّ ملاحقته المستمرّة لطالبة المدرسة التي أحبّها تدلّ على حاجة ماسة للاهتمام والوجود فقدها باستيطان المرض في قدميه.

وفي قصّة "كلبة أمّ وردة" تكشف لنا العديد من التصرّفات عن شخصيّة الأمباشي سالم، فتمزيق صوت سيّارته لهدوء القرية، واقتراب عجلاتها من الأطفال في الأزقّة، تظهر تعالي الأمباشي وغروره، ونظرته الدونية لأهل القرية. وتظهر أفعاله اللاحقة في منزله حالة من القلق والاضطراب التي يعيشها بانتظار أمر ما "تلفت يمينا وشمالا، كان يبسمل ويحوقل ويدعو وهو يذرع الشّارع جيئة وذهابا.."[2]، وعلى الرّغم من أنّ الرّاوي يوهمنا أنّ خوفه على زوجته مسبلا عليه بعض الإنسانيّة هو سبب قلقه كما جاء في حوار الطّفلين، إلا أنّ تصرّفه اللاحق يؤكّد أنّ ذاته واسمه هما ما يفكّر به، وأنّ خوفه من ألا يكون المولود ولدا هو سبب حيرته وقلقه "يحلف الأمباشي ويغلظ: لا والله، لا يمكن هذا واجب، أنت عزيزة علينا.. كيس لنا وكيس لك، وعشان ولدي سلامة لازم تأخذي الكيسين"[3]، ففرحته تشكّلت بسبب قدوم ولده لا سلامة زوجته، ولعل زواجه من قرويّة على الرّغم من نظرته لهم ما هو إلا للولد الذي كان يتمنّاه ويريده حاملا لاسمه.

وتكشف تصرّفات الزّوجة في "حنّاء القلب" عن تعلّقها الكبير بزوجها، وعدم قدرتها على تصوّر الحياة دونه، فما إن غاب عن ناظريها حتّى بدأت الخشية عليه تلتهم قلبها، وقرّرت أن تجوب الشّوارع التي لا تعرفها بحثا عنه. وربما السّبب نفسه هو ما دفع الزّوجة في قصّة "الشّجرة الشّيطان" إلى العناية بإحدى الشّجرات لتبطل السّحر الذي أفقد زوجها حياته الطّبيعيّة.

أمّا قصّة "ذات الودع" فتظهر أفعال شخصيّاتها غرقها في اللهو والمجون، إلى الحد الذي أفقدها بوصلة النّجاة وأعماها عن الطّريق الصّحيح "قام الجمع وتبعوا عيونهم المتلصّصة.. يركضون من زاوية إلى زاوية وأمّ الودع لا تعيرهم انتباها، تشقّ طريقها مع رفيقتها بكلّ

(1) ذات الودع، ص37 بتصرّف
(2) رحيل الطّيّار، ص73
(3) المصدر نفسه، ص75

عنفوان...كانوا عشرة.. خمسة عشر.. إنّهم يتكاثرون.. تركوا وجوههم ودماءهم وحياءهم وتجرجروا وراء أمّ الودع"[1]. وعلى العكس من هذا الضّياع نجد شخصيّة الابن الأصغر في قصّة "ويبقى الرّأس" تدرك تماما ما الذي تفعله وتريده، ولذلك فهي تلاحق القطّة وقتا طويلا حتّى تنتزع منها الرّأس الذي سرقته من أمامه، دون أن يكترث لمحاولات من حوله التي ترمي إلى ثنيه عن مسيره.

إنّ تتبّع أفعال الشّخصيات يعكس كثيرا من الصّفات التي يمكن استنتاجها عنها، فهي تعكس قلقها وحاجاتها وغاياتها واضطرابها أحيانا، ويمكن القول إنّ الشخصيّات التي صورّها النّوايسة عن طريق الأفعال هي شخصيّات تدرك غالبا ما الذي تريده، وتعرف الاتّجاه الذي تسير إليه.

و يمكن الاستنتاج ــ ممّا سبق ــ أنّ مبحث الشخصيّات عند النّوايسة من المباحث الدّالة المهمّة، التي كانت تسير وفق منهجيّة محدّدة تكشف عن وعيه بما يكتب، وامتلاكه لأدواته الخاصّة التي يوظّفها بما يخدم القصّة ويزيد عمقها.

---

[1] ذات الودع، ص20

## المبحث الرّابع: التّناص

يستمدّ الكاتب أفكاره في تشكيل نصّه ممّا تحتضنه ذاكرته من ثقافة وتاريخ، وممّا يختلج في روحه من مشاعر كوّنها ذلك المخزون؛ فيتشكّل نصّه من "تركيبة فسيفسائيّة من الاستشهادات"[1]، وهذا ما يسمّى بالتّناص الذي يعني في أبسط صوره "أن يتضمّن نصّ أدبيّ ما نصوصا أو أفكارا أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة أو ما شابه ذلك"[2].

وفي "قاموس السّرديّات" عُرّف بأنّه "العلاقة (العلاقات) الحاصلة بين أحد النّصوص ونصوص أخرى يستشهد بها، يعيد كتابتها، يمتصّها، يوسّعها، أو بصفة عامّة، يقوم بتحويلها، ويغدو بناء على ذلك معقولا"[3]. وجوليا كرستيفا هي التي صاغت وطوّرت مفهوم التّناص، وهي ترى أنّ النصّ "إنتاجيّة" ممّا يعني أنّه " ترحال للنّصوص وتداخل نصّيّ، ففي فضاء نصّ معيّن تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى"[4].

إن شجرة النص هي بالضرورة شبكة غير مكتملة من مقتطفات واعية وغير واعية و مستعارة. إنّ النصّ ليس شيئا موحّدا أو مستقلا، لكنّه مجموعة من العلاقات مع النّصوص الأخرى، فنظامه اللغويّ ونحوه ومعجمه تجرّ معها شذرات من التّاريخ[5]، وهو كائن لغويّ يشهد على حضور التّراث فيه.[6]

ويورد صلاح فضل نقلا عن غريماس حول التّناص قوله: " لعل عبارة (مارلو) التي يقول فيها إنّ العمل الفنّي لا ينخلق ابتداء من رؤية الفنّان وإنّما من أعمال أخرى، تسمح بإدراك أفضل لظاهرة التّناص"[7] .

ولا يمكن القول إنّ التّناص يفقد النّصّ خصوصيّته وتميّزه؛ فالنّصّ الجديد يبقى محتفظا ببصمته "بوصفه نصّا قائما بذاته ينطوي على سماته الخاصّة"[8]، لكنّه يزيد دلالة النصّ كثافة، ويولّد لما حمله معه من النّصوص الأخرى معانيَ جديدة إضافية تغني النّصّ، كما يجعل التّناص

---

(1) الزعبي، أحمد(2000)، **التّناص نظريا وتطبيقيا**، (ط2)، عمّان: مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، ص12
(2) المرجع نفسه، ص11
(3) برنس، جيرالد، **قاموس السّرديّات**، ص97، 98
(4) كريستيفا، جوليا (1997)، **علم النّص**، (ط2)، ترجمة فريد الزّاهي، مراجعة عبدالجليل ناظم، المغرب: دار توبقال للنشر، ص21
(5) حمودة، عبدالعزيز (1998)، **المرايا المحدّبة، من البنيويّة إلى التّفكيك**، الكويت: المجلس الوطنيّ للثقافة والفنون والآداب، ص297
(6) بارت، رولان، (1992)، **لذة النص**، (ط1)، ترجمة: منذر عياشي، دمشق: مركز الإنماء الحضاريّ، ص14
(7) فضل، صلاح(1995)، **شفرات النّصّ: دراسة سيميولوجيّة في شعريّة القصّ والقصيد**، (ط3)، القاهرة: عين للدراسات والبحوث الإنسانيّة والاجتماعيّة ، ص 110
(8) إبراهيم، عبدالله(1990)، **المتخيّل السّرديّ: مقاربات نقديّة في الرؤى والتّناص والدلالة**، (ط1)، بيروت: المركز الثقافي العربيّ، ص21

الخطاب مفعما بالحياة، ويعمل على مسرحته من الدّاخل[1]، لكنّه لا يكتسب وجوده إلا مع وعي المتلقي به[2].

ويأتي التّناص على صورتين؛ فقد يكون مباشرا، يقتبس فيه النّصّ الأصليّ بلغته التي ورد فيها كما في اقتباس الآيات والاحاديث والأشعار والقصص، وقد يكون غير مباشر وهو ما يدعى بتناصّ الأفكار أو المقروء الثقافي أو الذّاكرة التّاريخية التي تستحضر تناصّاتها بروحها أو بمعناها[3].

ويظهر التّناص المباشر _ وهو موضوع هذا المبحث _ في أربعة أنواع[4]:

1- التّناص الدّينيّ: وهو يعني تداخل نصوص تاريخيّة مختارة عن طريق الاقتباس أو التضمين من القرآن الكريم أو الحديث الشريف أو الخطب أو الأخبار الدّينيّة مع النّصّ الأصليّ للرواية بحيث تنسجم مع النصّ الرّوائيّ.
2- التّناص التّاريخيّ: ونعني به تداخل نصوص تاريخيّة مختارة ومنتقاة مع النّصّ الأصليّ للرواية.
3- التّناصّ الأدبي: ونعني به تداخل نصوص أدبيّة مختارة قديمة وحديثة شعرا ونثرا بحيث تكون منسجمة وموظّفة ودالّة.
4- تناصّ الأدب الشعبيّ: كما في تداخل الأمثال والأغاني الشعبية والأساطير مع نص الرّواية الأصلي بصورة دالّة.

ولا يمكن غضّ النّظر عن التّناص عند النّوايسة، فهو شديد الحضور والوضوح بأنواعه المختلفة، ويفتح النصّ عنده على أماكن وأزمان مختلفة، ويتّصل مع التّاريخ والتّراث والآخر فيأخذ منها، ويمنحها إشراقة جديدة حين تتداخل في تضاعيف السّرد وثناياه.

وسيحاول هذا المبحث تتبّع التّناص في قصص النّوايسة، وقد لا يستطيع حصرها لكثرة مواضعه وتنوعّها، ولعله يوفّق في تلمّس غاياته وإدراك أهمّيته حيث تشرّبه النصّ وصار جزءا منه.

---

(1) انظر: تودوروف، تزفيتان (1996)، **ميخائيل باختين: المبدأ الحواري**، (ط2)، ترجمة فخري صالح، عمّان: دار الفارس للنشر والتوزيع، ص 130

(2) حمودة، عبدالعزيز، **المرايا المحدّبة**، ص300

(3) انظر: الزعبي، أحمد، **التّناص نظريا وتطبيقيا**، ص20

(4) انظر: المرجع نفسه، ص29- 63

## أولا: التّناصّ الدّيني

تتداخل العديد من الآيات القرآنية في سرد النّوايسة لتضيف كثافة على السّياق الذي وردت فيه، مستفيدة من بلاغة القرآن وقوّة تأثيره في الوجدان، وسرعة نفاذه إلى الرّوح. ومن ذلك ما جاء في قصّة "ذات الودع" وفيها تناص واستشهاد بيّن مع قصّة سيدنا نوح، فالقصّة تبدأ من نقطة ثمّ تفترق في مشهدين "أمّ الودع" و "ذات الودع" سفينة سيدنا نوح، وتعود لتلتقي في النّهاية مرّة أخرى "أمّ الودع طوفان مباغت اخترق الآفاق ووطّن العري، وأشعل فضائحه في النّفس.. الدّم يحلّق فوق القلب، وأنا للتوّ أبعد عيني عن (يام) الذي ولّى هاربا حين رفعت ذات الودع قلاعها.. جرّه الوادي بعيدا"[1].

وينتقل السّرد بعد ذلك في مشاهد متبادلة بين ذات الودع التي ينغمس العابثون في ملاحقتها، وبين السّفينة التي تحاول أن تقنع السّاخرين منها بالانضمام إلى ركبها للنّجاة. ثمّ تنتهي عندما ترسو السّفينة على "الجوديّ"، ويفاجأ الذين أفنوا أوقاتهم بملاحقة أمّ الودع بحقيقتها المشوّهة.

لقد استطاع هذا التّناص وبالصّورة التي جاء عليها أن يحمل لنا رؤية الكاتب، فالمقارنة بين زمانين ومكانين "شملا الأماكن كلّها" أكدت أنّ النّاس كانوا ومازالوا يغرقون في عبثهم وزيفهم، ولا يرون إلا المظاهر التي تخدعهم، فتجرّهم خلفها ولا يجدون للنّجاة سبيلا بعدها.

ويظهر حجم المفارقة عندما يتناصّ مع قصّة سليمان في "قبضة الرّيح وأبو عيد"، فأبو عيد الذي لا يتكبّد عناء التفكير في حلّ لفاقته، يحلم بملك لا ينبغي لأحد من بعده، كملك سيّدنا سليمان "تخدمك الرّيح وأنت مسترخ، لا، لا أنا لست مثل سليمان النبيّ"[2]، وكأنّ الكاتب يبرّر لنا ذلك التّخاذل الذي تعيشه الشّخصيّة، فهي ترى أنّ ما في الدّنيا ينبغي أن يسخّر لخدمته.

ومن قصّة آدم عليه السّلام ينطلق النّوايسة في قصّة "البحث عن الشّعاع الأخير"، فالبطل في رحلة للبحث عن شعاع أخير في ثنايا الدّهليز، ويحاول الخروج منه في مهمّة مستحيلة، كمهمّة سيدنا آدم في البحث عن الخلود والتي انتهت بهبوطه من الجنّة إلى الأرض " حدّثتني إحدى عجائز الأفاعي ذات ليلة إنّ الشّعاع الذي أبحث عنه موجود فعلا هنا في دولة التّجاويف...قالت تعال معي.. هيّا قم أدلّك عليه. خفت من العرض، وطفح إلى سطح الذّاكرة أشياء كثيرة، فأنا مقروص من هذه منذ كثيرا.. أدركت الأفعى ما أنا فيه فقالت بحزم: تعال، لا تخف، أنت الآن

---

(1) ذات الودع، ص19

(2) المصدر نفسه، ص17

على الأرض"[1]، فالبطل يستذكر قصّة آدم محاولا الاستفادة منها، حتّى لا يخسر كما خسر أبوه، إلا أنّ الأفعى التي وسوست لآدم عليه السّلام استدرجته فاتّبعها، وانتهى به الأمر إلى الاصطدام بحائط الوهم بعد فوات الأوان.

وتُستدعى قصّة هاجر في سعيها في قصّة "حنّاء القلب"، فالزّوجة ترى نفسها "كصاحبة السّعي"[2] في بحثها عن زوجها، فهاجر كانت تتنقل بين الصّفا والمروة يملؤها الخوف على رضيعها من العطش والجوع، ولا تجد إلا سرابا حتّى أذن الله للفرج بأن يأتي من باطن الأرض. والزّوجة يعتريها خوف عظيم على زوجها الذي لا تستطيع أن تهتدي إليه، وتخشى أن تفقده، ولكنّها تنتظر فرجا كفرج هاجر.

ومن التّفاعل مع القرآن ما كان يرد في السّرد من آيات قرآنيّة تتلاحم معه فتصبح جزءا منه، ومن ذلك ما جاء في قصّة "فرج نافذة النّهار" "قبل قليل أخذتني الطّريق تحت إبطها، وطوتني كطيّ السّجل للكتب"[3]. إنّ الشخصيّة في القصّة ترى القيامة قد قامت في حياتها بعد تغيّرها، بعد أن اضطرّت إلى التحوّل عن مقاعد الدّراسة إلى العمل على حين غِرّة، فترى العذابات قد طوتها و ألقتها للشمس الحارقة تقلّبها "ذات اليمين وذات الشّمال".[4]

وفي الآية السّابقة استدعاء لقصّة أهل الكهف، وكأنّ الشخصيّة تتمنّى كما لو كانت حياتها الجديدة كابوسا تتوق للاستيقاظ منه، حتّى وإن طال أمده. وقد كان للشّمس في قصّة أهل الكهف دور عظيم في الحفاظ على أجساد الفتية وحياتهم، وقد يكون لهذه الشّمس دور مماثل في بناء حياة هذا الفتى وشخصيّته.

ويستدعي الرّاوي قصّة سيدنا يوسف في قصّة "رويدك! أنا هنا" حين يستحضر نجيب محفوظ في الأماكن التي كتب عنها وحمل همّها، ويشعر بشبكة الخيوط المشتركة بينهما، وبوحدة الرؤية التي يحملانها فيعده بقوله: "لن أقصص رؤياي على أحد"[5]، فقد فهم وصيّة محفوظ ووعده أن يحفظ الرّؤية حتّى تتحقق، خوفا من أن تمتدّ لها الأيدي فتقتلها في مهدها.

ومن قصّة زكريّا يستعير "واشتعل الرأس شيبا"[6] فيقول: "يا أرصفة الزّوايا...جئتك من أقاصي العمر لأريك ما اشتعل شيبا على فوديّ"[1]. فالغربة قد أسرعت بعمره، واستولت على

---

(1) وشم الصّباح، ص62 بتصرّف

(2) فرج نافذة النهار، ص39

(3) المصدر نفسه، ص6 إشارة إلى آية "يوم نطوي السّماء كطيّ السّجل للكتب" سورة الأنبياء آية (104).

(4) المصدر نفسه، ص6، إشارة إلى آية "و نقلّبهم ذات اليمين وذات الشّمال" سورة الكهف آية (18).

(5) المصدر نفسه، ص32، إشارة إلى آية "قال يا بنيّ لا تقصص رؤياك على إخوتك فيكيدوا لك كيدا"، سورة يوسف آية (5).

(6) سورة مريم، آية (4).

الكثير منه، فيعود إلى وطنه طالبا رحمته ــ كما طلبها زكريّا من ربّه ــ ويرجوه أن يطهره من أدران الغربة. إنّ هذا التّناص مع سورة مريم وقصّة زكريّا عليه السّلام تظهر لهفة الرّوح إلى المطلوب وتعلّق الأمل به، كما تدلّل على صدق توجّه السّائل وقوّة ارتباطه بالله في قصّة زكريّا عليه السّلام، وبتراب الوطن في قصّة النّوايسة. وقد يكون الرّاوي قد خشي على نفسه من أن يقتله تنكّر قومه له، كما حصل في قصّة زكريّا عليه السّلام.

وعلى الرّغم من أنّ العديد من الأحداث في التّاريخ الإسلاميّ يمكن أن تدخل في باب التّناص الدّيني، إلا أنّ الباحثة آثرت نقله إلى الشّكل التّاريخي، وقصرت التّناص الدّيني على ما جاء في القرآن الكريم.

## ثانيا: التّناصّ التّاريخيّ

يستحضر السّرد في قصص النّوايسة العديد من الأخبار والقصص من التّاريخ الإسلاميّ، مؤمنا بأنّ التّاريخ يعيد نفسه، وأنّ اليوم لن يستنكف عن أن يكون شبيها بالبارحة. ولذلك نجد الذّاكرة التّاريخيّة الإسلاميّة قويّة الحضور، ومن ذلك قوله في قصّة "عناق الكتبيّة": "يا للسخرية أن يلتقي الغرباء دائما تحت سماء واحدة، يا معتمد بن عبّاد مالك ومالي؟ دعني، أرجوك"[(2)]، إنّ الغربة التي يشعر بها الرّاوي على الرّغم من وجوده في وطنه العربيّ هي ما الغربة نفسها التي كان يشعر بها المعتمد على الرّغم من وجوده في العالم الإسلاميّ، ولكنّ تنكّر الأهل له، وتغيّر ملامحهم الإسلاميّة كان هو مبعث الألم، ويحاول الرّاوي أن يدفع حضور المعتمد خوفا من أن يلاقي مصيره، فنتناحر ويذوق بعضنا بأسَ بعض.

وفي القصّة نفسها يستنطق الرّاوي وجه عازف رآه في السّوق، فيطلّ تاريخ عظيم من ثنايا ذلك الوجه المتعب، الذي حفرت فيه السّنين والتّاريخ طويلا: "في وجهه غضون متشابكة بتوزيع هندسيّ ملفت (لافت) للنّظر، استلمتني الغضون فرأيت في أعماقها الغافقي وابن زياد وعمر المختار وأطفال الحجارة"[(3)]، إنّ البحث عن النّجاة هو ما جعل الرّاوي ــ وهو الشخصيّة الرّئيسة ــ تقوم بالبحث عن المخرج في وجه الشّيخ الأعمى بما يمثّله من ارتباط بالماضي،

---

(1) فرج نافذة النّهار، ص23 ، والفَود: شعر على جانب الرّأس مّما يلي الأذنين

(2) المسافات الظّامئة، ص13، **والمعتمد بن عبّاد:** آخر ملوك بني عبّاد في الأندلس، كان أحد أفراد الدّهر شجاعة وحزما وضبطا للأمور، وكان فصيحا شاعرا، قضى المرابطون على إمارته ونفي إلى مدينة أغمات بالمغرب. الزركلي، خير الدّين (1980)، **الأعلام**، (ط5)، بيروت: دار العلم للملايين، ج6، ص181

(3) المسافات الظّامئة، ص10، **عبدالرّحمن الغافقي**: عبدالرّحمن بن عبدالله الغافقي، أمير الأندلس، من كبار القادة الغزاة الشّجعان، **عمر المختار**: عمر بن مختار بن عمر المنفي، أشهر مجاهدي طرابلس الغرب في حربهم مع المستعمرين الإيطاليين، **ابن زياد**: طارق ابن زياد الليثي، فاتح الأندلس، أصله من البربر، أسلم على يد موسى بن نصير فكان من أشدّ رجاله (الزركلي، خير الدّين (1980)، **الأعلام**، ج5، ص 65/ ج3، ص312/ ج3،ص 217)

الذي آثر أن يكفّ بصره عن الواقع المترهّل ويحتفظ بصور التّاريخ المشرقة، عازفا على أمجادها لحن الخلود، ذلك اللحن الذي لن يفهمه إلا الرّاوي الباحث عن الحقيقة، فقد فهم حقيقة ذلك اللحن وقرأ سطوره، وهو الأمر الذي عجز عنه غيره.

وفي قصّة "يوميّات سارية الحجر" استدعاء لقصّة مشهورة من قصص التّاريخ الإسلاميّ، هي قصّة سارية بن زنيم[1] وعمر بن الخطّاب، إذ خرج القائد سارية بن زنيم فاتحا إلى بلاد فارس، وفي المعركة تكاثر العدوّ عليهم وأصبحت جيوش المسلمين في خطر عظيم، فسمع سارية نداء عمر بن الخطّاب من المدينة المنوّرة وهو على المنبر "يا سارية، الجبل الجبل" فعدل سارية إلى الجبل، والتفّ عليه وعاد بنصر مؤزّر"[2]، وتشير هذه القصّة إلى قوّة التّخاطر بين القائد وجنده، وإلى كرامة من كرامات عمر بن الخطّاب رضي الله عنه.

وينادي النّوايسة أطفال الانتفاضة بـــ "سارية الحجر"، يريدهم أن يلوذوا بحجارتهم لينطلقوا منها ويصلوا إلى الفتح العظيم " الحجر يفور ، والنّداء يتوالى في السّمع: يا سارية، يا سارية... وتنفجر من أعماقك الجبلَ الجبلَ...يداهمك النّداء من جديد: لا بل الحجر الحجر"[3]، فالحجر يصبح هو طريق النّصر وحاميه، كما كان الجبل في قصّة سارية. إنّ الرّاوي يناديهم ليتمسّكوا به، ويدركوا أهمّيته، كما أنّ توظيف هذه القصّة هو إشارة للعلاقات الرّوحية التي تربطنا بأطفال الحجارة وتعظيمنا لهم، نريد أن نقنع أنفسنا أنّنا ندعمهم ونقف إلى جانبهم. إنّنا نتمنّى أن تسطّر أسماؤنا في انتصاراتهم فنطهر أنفسنا من حبال الخذلان.

وفي قصّة "نهاية كبّوت" استدعاء لقصّة عبدالله بن الزّبير[4] الذي قتل على يد الحجّاج وصلب حتّى مرّت به أمّه وقالت مقولتها الشّهيرة "أما آن لهذا الفارس أن يترجّل". فالكبّوت في القصّة قد أدّى دوره في هذه الحياة عبر رحلة زمنية طويلة رفض فيها الاستسلام، وقام بما كان عليه القيام به من بطولات، وكما طلبت أسماء بنت أبي بكر الرّاحة والسّكينة لابنها عبدالله بن الزّبير[5]، فقد طلب شخص ما في القصّة إنهاء رحلة هذا الكبّوت الذي بلي وخلق فقال "أما آن لهذا الكبّوت أن يترجّل؟[6]".

---

(1) هو سارية بن زنيم بن عبدالله بن جابر، صحابيّ من الشعراء، القادة الفاتحين. الزركلي، **معجم الأعلام**، ج3، ص69

(2) ابن الأثير، عزّ الدّين علي بن محمّد الجزري (ت 630هـ)، **أسد الغابة في معرفة الصّحابة**، (ط1)، 8 م، (تحقيق وتعليق: علي محمّد معوّض، عادل أحمد عبد الموجود)، بيروت: دار الكتب العلميّة، 1994، ج2، ص380، 381

(3) خرمان، ص42

(4) هو عبدالله بن الزّبير بن العوّام، بويع له بالخلافة سنة 64هـ، وكانت له مع الأمويين وقائع هائلة حتّى سيّروا إليه الحجّاج الثقفي، ونشبت بينهما حروب انتهت بمقتل ابن الزبير. الزركلي، **معجم الأعلام**، ج4، ص87

(5) ابن الأثير، **أسد الغابة في معرفة الصّحابة**، ج3، ص245

(6) رحيل الطيّار، ص19

وعلى الرّغم من أنّ الجملة قد تحمل في طيّاتها سخرية واستهزاء، إلا أنّها تشير إلى تاريخ مشرّف للكبّوت، كما تشير إلى انفضاض النّاس عن هذا التّاريخ كما حدث في قصّة ابن الزّبير، فغدا وحيدا لا تجد رسالته صدى في نفوس من حارب من أجلهم، ويتّضح هذا من ردّ صاحبه على هذه الجملة إذ قال "ما عاد هذا الكبّوت في شيء، لقد خلق وأصبح من العيب إبقاؤه بيننا"[1]، وفي ردّه قسوة ردّ الحجّاج حين أجاب أسماء عن عبارتها بقوله "المنافق".

إنّ فصل الأشياء عن ماضيها، وعدم إدراك حقيقتها هو ما جعل الزّبير والكبّوت ينتهيان هذه النّهاية المفجعة، التي لا تليق بهما، وبتاريخهما المجيد.

وقد تكون أوضح صور التّناص التّاريخي في قصّة "دهاليز البئر"، إذ تصوّر جمهورا قد التقى عند أضرحة شهداء مؤتة، فقادته رمزية المكان إلى استحضار فجائع التّاريخ، وأطلق لنفسه العنان في البكاء واللطم. ومن ذلك قوله: "طغى اللطم، فأخذتني دهاليز البئر إلى أعماق عتيقة، دموع تنزف وحلق مجروح ينزّ بالألم:

أيّها النّاس، المجتمعة أبدانهم، المختلفة أهواؤهم، كلامكم يوهي الصّمّ الصّلاب، وفعلكم يطمع فيكم عدوّكم، تقولون في المجالس كيت وكيت، فإذا جاء القتال قلتم حيدي حياد، ما عزّت دعوة من دعاكم، ولا استراح قلب من قاساكم، أعاليل بأباطيل"[2].

تنسب هذه الخطبة إلى علي بن أبي طالب رضي الله عنه، وفيها من الشعور بالخذلان الشيء الكثير بعد أن انفضّ عنه كثير ممّن بايعوه وركنوا إلى الحياة الدّنيا[3]. ويعود الرّاوي بالزّمن مستنكرا هذا اللطم والبكاء، والتّاريخ يشهد أنّه لم يغيّر شيئا من مواقفهم، فأي دموع تلك التي نتبارى في بذلها دون أن تحرّك ساكنا في أفعالنا، ولو عاد عليّ لعاد خذلاننا له.

ويشتدّ البكاء، فيستذكر مقتل الحسين بن عليّ، ولسان حاله يؤكّد أنّ البكاء والدّموع لم تحدث في الفعل تغييرا، وما نلنا من ميراث التّاريخ إلا الجهل والسّذاجة وألقينا بمواعظه جانبا. وستكتفي الباحثة بهذه الأمثلة من التّناص التّاريخيّ، وإن كان هناك غيرها في تضاعيف السّرد، ولكنّ ما ذكر قد يكون دالّا على هذا النّوع المراد بيانه.

---

(1) المصدر نفسه، ص19

(2) ذات الودع، ص42
أهواؤهم: آراؤهم. الصّمّ: جمع أصمّ، وهو من الحجارة الصّلب. الصّلاب: جمع صليب، والصّليب: الشّديد. يوهي: يُضعف. كيت وكيت: كناية عن الحديث، حيدي حياد: كلمة يقولها الهارب، أي أنّهم يقولون في المجلس: سنفعل بالأعداء ما نفعل، فإذا جاء القتال فرّوا وتقاعدوا. أعاليل بأباطيل: أي أنّكم تتعللون بالأباطيل التي لا جدوى لها. ابن أبي طالب، عليّ (ت40هـ / 661م)، **نهج البلاغة**، (ط1)، (جمعه: العلامة الشّريف الرّضي، شرحه وضبط نصوصه الإمام محمّد عبده)، بيروت: مؤسّسة المعارف،1990، ص146، 147

(3) انظر: البلاذريّ، أحمد بن يحيى (ت 279هـ، 892م)، **جمل من أنساب الأشراف**، (ط1)، 13م، (حقّقه وقدّم له: سهيل زكار ورياض الزركلي)، بيروت: دار الفكر، 1996، ص154، 155

## ثالثا: التّناصّ الأدبيّ

إنّ ما ورد من إشارات إلى التّناص الأدبيّ في قصص النّوايسة قليل جدا، بل هو أقل أشكال التّناص حضورا، ومنه ما جاء في قصّة "حمدة" حين يقول "حملوك يا حمدة، وأيّ كائن حملوا"[(1)]، وفيه إشارة إلى بيت العرجي:

أضاعوني وأي فتى أضاعوا ليوم كريهة وسداد ثغر[(2)]

وربما لم تسعف الحياة حمدة لتتمثّل هذا البيت، وتصفع به وجه عمّها الذي لم يستطع أن يقدّر ذكاءها، بل عدّه جريمة لا تغتفر، فقتلت كما قتل العرجي ــ معنويا ــ بقسوة الظلم، قبل أن يقضي كلّ منهما نحبه ويطويه الموت. وقد عاش كلاهما في قلوب الآخرين مخلّدا، رغما عن أنف الجلاد.

أمّا في قصّة "الحافلة" فاستدعاء لمعلقة طرفة بن العبد[(3)]:

لخولة أطلال ببرقة ثهمد تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد[(4)]

"نظرت، لم أر إلا خصلة شعر "مميشة" تلوح كباقي الوشم من بين فتحات الكراسي"[(5)]. لقد كانت خصلة شعر ليلى المطلّة من بين فتحات الكراسي دليلا على زمن مضى وتولّى، دليلا على زمن الأنوثة المرغوبة والحبّ الذي مزّقه الطّلاق، لكنّ حضوره سيشتدّ في أذهان النّاس وسيظلّ أثر "الوشم" باقيا بعد الانفصال.

إنّ معلقة طرفة فيها الكثير من الشّكوى النّاتجة عن خلع قومه له بسبب مواقفه ومبادئه، وصنيع المجتمع بليلى شبيه بهذا، فنبذهم لها بعد قرار الانفصال، والتّعامل معها على أنّها مخلوق طارئ على الجمع يذكّرنا بقول طرفة:

---

(1) ذات الودع، ص48

(2) هو عبدالله بن عمر بن عمرو بن عثمان بن عفّان، شاعر، غزل مطبوع، ينحو نحو عمر بن أبي ربيعة، كان مشغوفا باللهو والصّيد، كانت فيه فتوّة وفروسيّة، سجنه هشام بن عبد الملك، فلم يزل في السّجن حتى مات، وله أشعار كثيرة يأسى فيها على ما صار إليه من عذاب السّجن وفيها يقول بيته المشهور المذكور سابقا. انظر: ضيف، شوقي (1989)، تاريخ الأدب العربيّ،**العصر الإسلامي**، (ط11)، القاهرة: دار المعارف، ص357،358 بتصرّف.

(3) هو طرفة بن العبد البكريّ الوائليّ، شاعر جاهليّ من الطبقة الأولى، أمر الملك عمرو بن هند بقتله بعد أن كان من ندمائه لأبيات بلغ الملك أنّ طرفة هجاه بها، فقُتل شابّا. الزركلي، **الأعلام**، ج3، ص225، بتصرّف.

(4) الزوزني، أبو عبدالله الحسين بن أحمد (ت 486هـ)، **شرح المعلقات السّبع**، (ط2)، (تقديم: عبدالرحمن المصطاوي)، بيروت: دار المعرفة، 2004م، ص71.

(5) وشم الصّباح، ص74

إلى أن تحامتني العشيرة كلّها وأفردت إفراد البعير المُعبَّدِ[1]

وهذا ما جعل طرفة يبالغ في الفخر بنفسه كردّة فعل على هذا التنكّر، كما نجد ليلى قد بالغت بالاهتمام بمظهرها وشكلها محاولة أن تردّ لأنوثتها جزءا من اعتبارها المفقود.

ولا يمكن القول إنّ كلّ ما ورد في قصص النّوايسة من إشارات إلى نصوص أدبيّة هو من باب التّناص، فهو يختلف عن الأنواع الأخرى في طريقة التوظيف، إذ تم التعامل مع بعضها كنص مفرد. ومن ذلك استشهاد الأستاذ بنصّ شعريّ لــ"غوته"[2] في قصّة "الأستاذ صابر والطّبل":

"فلتهاجر إذن إلى الشّرق الطّاهر الصّافي

كي تستروح الهداة والمرسلين

إلى هنالك حيث الطّهر والحقّ والصّفاء

أودّ أن أقود الأجناس والبشريّة

حتّى أنفذ بها إلى أعماق الماضي السّحيق

حين كانت تتلقّى من لدن الرّب

وحي السّماء بلغة الأرض

دون تحطيم الرّأس بالتّفكير"[3]

وقد استشهد الأستاذ صابر في القصّة بهذا النّصّ مفتتحا به درسه الأوّل، منطلقا في ذلك من انجذاب الجيل الجديد إلى كلّ ما هو قادم من الغرب، فأراد أن يمجّد الشّرق بآراء الغرب ونظرتهم إليه، ربما لرغبته وسعيه إلى أن يعلّم الأجيال الجديدة الفخر بأنسابهم وأصولهم، لكنّه فوجئ أنّهم لا ينجذبون إلا إلى الفارغ من الأصوات، أما أصوات العلم والأدب والثّقافة فهي لا تجد صدى في نفوسهم.

---

(1) التّحامي: التجنّب والاعتزال، البعير المعبّد: المذلل المطليّ بالقطران. الزوزني، **شرح المعلقات السّبع**، ، ص91.

(2) **غوته: هو أحد أشهر أدباء ألمانيا، ترك إرثا أدبيا وثقافيّا متميّزا، كان له بالغ الأثر في الحياة الشعبيّة والأدبيّة والفلسفيّة، واهتمّ بالثّقافة والأدب الشّرقيّ.**

(3) المسافات الظّامئة، ص51

إنّ التّناص الأدبيّ عند النّوايسة لم يكن بوضوح التّناص الدّيني أو التّاريخي أو حتّى الشّعبي ــ الذي سيُبيّن في المبحث التّالي ــ، فقد اختلف عنها في الكمّ وكيفيّة التّوظيف في بعض صوره، ولكنّه كان حاضرا ولا يمكن إنكاره، كما أنّ النصّ حمل أمثلة غير التي ذكرت، لكنّ الباحثة اكتفت ببعض الأمثلة الدّالة، كما كان الشأن في أنواع التّناص الأخرى.

**رابعا: تناصّ الأدب الشّعبيّ**

إنّ اهتمام النّوايسة الواضح بالتّراث انعكس على نصّه القصصيّ، فجعله عامرا بالأمثال والأغاني الشعبيّة التي كانت تجري على ألسنة الشخصيّات دون تكلّف وعناء كما نشاهدها ونسمعها بين أبناء المجتمع.

وتجسّد الأمثال الشعبيّة فكر المجتمع ومعتقداته وقيمه الأخلاقيّة، كما أنّها تمثّل قوة دافعة للتحرّك ومؤثّرة على السّلوك، الذي قد يُوجّه بفعل منها في كثير من الأحيان، فارتباطه بتجربة ما، واستمراره في الحياة صالحا للعديد من المواقف، يطبع أثره في اللاشعور عند الأفراد؛ ولذلك نرى شخصيّات النّوايسة تلوذ بهذه الأمثال في كثير من المواقف. ومن ذلك استدعاء سعيد لمثل "الغشيم أعمى"[(1)] حين وصل إلى المدينة للمرة الأوّلى، ومن خلاله يصوّر ويبرّر المخاوف التي تملكّته في هذا المكان، فهو "غشيم" جاهل بهذا المكان الجديد، والجهل يورث الخوف وعدم القدرة على التصرّف.

وحين لا تسعف الكلمات الشخصيّة للسخريّة من موقف ما، تأتي الأمثال الشعبيّة لتعبّر تماما عمّا يجول في الخاطر، ومن ذلك سخرية أحد الرّجال من سالم في قصّة "الشيخ" حين رآه بملابس والده الشّيخ فقال "يا شايف الزّول يا خايب الرّجا" دلالة على خيبة أمله حين ظنّه والده وفوجئ بشخص لا يليق هذا المظهر الذي يفيض بالهيبة به. وهذه الصّورة أكّدها استخدام سالم لمثل "إيش حارق بصلتك" لزوجته التي أبدت سخريتها ممّا يرتديه، وكأنّه يأمرها بالانتظار لترى ما سيصبح عليه أمره حين يراه النّاس.

وهذه السّخرية هي التي دفعت الوالد في قصّة "ذلك الصّباح" إلى استخدام المثل "انقعه واشرب ميته"[(2)] موجّها إلى الطبيب الذي أعطاه علاجا لم يقنعه. وفيه بيان لسخرية كبار السنّ من الطبّ الحديث، وعدم اقتناعهم بجدواه وميلهم للطبّ الشعبيّ الذي اعتادوا عليه في حياتهم.

---

(1) المسافات الظامئة، ص79

(2) فرج نافذة النهار، ص74

ويرحّب الشيخ إبراهيم بعزيزة في قصّة "البرقع والتحدّي" بقوله "حيّاك الله يا ابنتي من ممشاك لملفاك" وفي هذا المثل إمعان في التّرحيب بهذه الضّيفة وتشجيع لها لتبوح بمشكلتها التي جاءت من أجلها. فتدبّ الشّجاعة في عزيزة وتطلب، وتبدأ قولها بـــ"قصدت لحيتك الغانمة" إعلاء لمكانته ومنزلته، وربما إجبارا له ليتعاطف معها.

وللأغنية الشّعبية حضور أيضا، ومن ذلك ما ورد في قصّة "دهاليز البئر" وما جاء فيها ممّا يقال في مقام جعفر بن أبي طالب، ويكون مصحوبا بطقوس اللطم والبكاء الخاصّة بالشّيعة:

"زينب تنتحب وتصيح      ما واحد بقى يمي

وحده تصيح يوليدي      وحده تصيح يبن أمي"(1)

ومنه أيضا ما كانت تلجأ إليه الشخصيّات في كثير من القصص باستدعاء جزء من أغنية شعبية فيها "يا عيال يا مشرقين اثنين"، وقد حضرت في العديد من القصص مثل "وداعا يا دانوب" و "الحافلة" في مجموعة وشم الصبّاح و "الخشّابيّة" من مجموعة رحيل الطيّار، وفيها من لوعة الغياب والحنين ما عجزت عنه الشخصيّة وحملته كلمات الأغنية.

لقد كان للتناص حضور قويّ واضح في قصص النّوايسة، لم تستطع هذه الصّفحات تتبّع مواضعه جميعها لكثرتها، وقد استغنت الباحثة ببعض الأمثلة التي قد تكون دالة على المقصود، والتي تظهر جانبا غنيّا من ثقافة الكاتب، وتحقّق الثّراء للنصّ ممّا قد يزيد الأمر صعوبة على القارئ العاديّ الذي لا يتمكّن أحيانا من الإلمام بحيثيّات المقاصد والغايات.

وقد وُظّفت صور التناص توظيفا متنوّعا، فالتّناص الشّعبيّ ورد على لسان الشخصيّات وقد كان متلائما مع لغتها ومستواها الفكريّ والاجتماعيّ. أمّا الدّيني فقد جاء على ألسنة الشخصيّات وإن ظهر أنّه أعلى من مستواها الفكريّ والاجتماعيّ كما في شخصية أبي عيد وبطل "ابتسامة على كفّ الرّيح"، فهي شخصيّات بسيطة لم تبلغ من الثقافة والعلم مبلغا يؤهلها لاستخدامه، ولكنّه مُبرّر بعلاقة فئات المجتمع جميعها باختلاف ثقافتها مع القرآن وتأثرهم به. واقتصر التّناص التاريخيّ بالورود على لسان الرّاوي الذي كان يتماهى مع شخصيّة الكاتب في "عناق الكتبيّة" و "يوميّات سارية الحجر"، وقد قطع كلام الشخصيّات في "دهاليز البئر"، ويلاحظ أنّ هذا النّوع من التّناص تحديدا لم يجر على ألسنة الشخصيّات فهو يتطلّب ثقافة قد لا تمتلكها. وكذلك التّناص الأدبيّ فقد أجراه الراوي على لسان شخصيّات مثقفة كالمعلم صابر وعلى لسان الرّاوي في "الحافلة" وهو شخصية من القصة تماهت مع شخصيّة الكاتب.

(1) ذات الودع، ص43

## المبحث الخامس: الرّاوي

يحيلنا الحديث عن التّشكيل في الأعمال القصصيّة إلى الحديث عن الرّاوي، إذ لا يمكن غضّ الطرف عمّن "يأخذ على عاتقه سرد الحوادث ووصف الأماكن وتقديم الشّخصيّات ونقل كلامها والتّعبير عنها"[1]، وهو الأداة التي يكشف بها المؤلف عن عالم القصّة[2].

ولعل تودوروف كان قادرا على جعلنا ندرك أهمية الرّاوي باعتباره المهيمن على الشخصية؛ يكشف أفكارها أو يخفيها، فنقاسمه تصوّره لنفسيتها، كما يختار الخطاب المباشر أو المحكيّ، ويتحكّم في رسم الزّمن فيقلبه ويغيّر من خطيّته كما يشاء.[3]

ويتلوّن ظهور الرّاوي في القصّة باللون الذي يختاره له المؤلف، كما تختلف درجة مشاركته وتأثيره في الأحداث من قصّة لأخرى؛ فهو قد يتدخّل في تفسير الأحداث وتحليلها حينا فيكون السّرد ذاتيا، أو قد يتنحّى جانبا تاركا حريّة التفسير والتأويل للقارئ فيكون محايدا ويصبح سرده موضوعيّا[4].

وتختلف أشكال السّرد الرّوائي "وضعية السّارد" باستخدام الضّمير المستخدم فيه، فهي تكتب عادة إمّا بصيغة الغائب أو المتكلّم، وإنّ" اختيار إحدى هاتين الصّيغتين هو من الأهمية بمكان، وأنّ ما ينقل إلينا بصيغة الغائب هو غير ما ينقل لنا بصيغة المتكلّم"[5] ، كما قد يكون السّرد باستخدام ضمير المخاطب.

وإذا كان السّرد بضمير الغائب فهو يعني في الغالب أنّ السّارد أجنبيّ عن الحكاية وهو المسمّى المتباين حكائيا، أمّا إن كانت الحكاية بضمير المتكلّم على لسان إحدى الشخصيّات فهو يسمّى متماثل حكائيا. وفي المتماثل حكائيّا قد يكون أنا المتكلّم شاهدا أو بطلا. وينبغي الانتباه أنّ ضمير الغائب لا يعني أنّ السّارد ليس شخصيّة في العمل، وأنّ استخدام ضمير المتكلّم لا يعني أنّ السّارد متماثل حكائيّا، فقد لا يكون إحدى شخصيّات عالم الحكاية[6].

وسيدرس هذا المبحث الرّاوي عند النّوايسة من حيث حضوره ومشاركته (إن كان داخليّا، لأنّ الرّاوي الخارجيّ هو راو غير مشارك في الأحداث)، كما سيدرس وضعيّة السّارد بالنّظر

---

(1) القاسم، سيزا، **بناء الرواية " دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ"**، ص158
(2) العيد، يمنى، **تقنيات السّرد الرّوائيّ في ضوء المنهج البنيويّ**، ص90
(3) انظر: تودوروف، تزفيتان، **الشعريّة**، ص56
(4) انظر: لحمداني، حميد، **بنية النّصّ السّرديّ من منظور النّقد الأدبي**، ص47 و جنيت، جيرار وآخرون(1989)، **نظريّة السّرد من وجهة النّظر إلى التبئير**، (ط1)، ترجمة ناجي مصطفى، الدار البيضاء: دار الخطابي للطباعة والنشر، ص 21
(5) بوتور، ميشال(1986)، **بحوث في الرّواية الجديدة**، (ط3)، ترجمة فريد أنطونيوس، بيروت: منشورات عويدات، ص63
(6) جينيت، جيرار، **نظرية السّرد من وجهة النّظر إلى التبئير**، ص102، 103

إلى الضّمير المستخدم في السّرد. وممّا يجدر ذكره أنّ تأخير مبحث الرّاوي جاء من كونه العقد الذي ينظم العناصر السّابقة جميعها ويرتبها على لوحة القصّ.

## حضور الرّاوي:

**1- الرّاوي الخارجيّ:**

هو الرّاوي غير المشارك في الأحداث، تفصل بين موقعه ومواقع الشخصيّات مسافة زمانيّة ومكانيّة[(1)]، وغالبا ما يتّخذ لنفسه موقعا ساميا يعلو فوق مستوى إدراك الشخصيّات، فيعرف ما تعرفه وما لا تعرفه[(2)]. وقد كان الرّاوي في عدد من قصص النّوايسة خارجيّا، كما في قصّة "رحيل الطّيّار" وقد استخدم فيها السّرد بضمير الغائب " اجتاز الجسم الباب الجانبيّ واستقرّ على رصيف الشّارع المحاذي لسور المسجد، تطلّع يمينا وشمالا. لا ينتظر أحدا لأنّه لا يعرف أحدا. ولا ينتظر سيّارة لأنّه لا يعلم إن كانت هناك سيّارة...غضون وجهه النّاشف يلامسها سيل من القلق والحيرة"[(3)].

ويلاحظ أنّ الرّاوي يعلم في هذه القصّة ما لا تعلمه الشخصيّات، فهو يعلم حقيقة ما يجري حوله، وحقيقة شخصيّة جعفر القادمة من الماضي، كما استطاع أن يكشف عمّا في داخل الشخصيّات "أحسّ صبر بحرج شديد، وقال في نفسه: لو دخل علينا أحد، ماذا أقول؟ سأتهم حقا بالجنون"[(4)]. إنّ استخدام الرّاوي العليم الخارجيّ في هذه القصّة كان ضرورة تفرضها حاجة السّرد، فالشخصيّات في القصّة ما كان لها أن تتسلّم زمام السّرد فهي تعيش في حالة من التخبّط والشّكّ يجعلها قاصرة عن رؤية الحقيقة والتعرّف عليها، كما أنّ المسافة بين الشخصيّات كبيرة وقدرتها على تصوير ما حولها ستكون ضعيفة.

وهذا ما جعل الرّاوي في "القصيدة الأخيرة" و"حمدان" خارجيّا، فالقصّة تتضمّن شخصيّة واحدة، تظهر معها في نهاية القصّة شخصيّات ثانوية، وبطل القصّة يعيش في حالة من التّشويش الفكريّ النّاتج عن القلق والخوف، لا يستطيع معها التّعبير حتّى عمّا يجول في خاطره، وممّا جاء في قصّة "القصيدة الأخيرة": "يصعد عينين زجاجيتين نحو الأشياء المعلّقة، كان يراها مئات المرّات في كل يوم، وفي كلّ مرة كان يظنّ أنّه يراها من جديد، وربما لأوّل مرّة، اللوحة

---

(1) انظر: الكردي، عبدالرّحيم (1996)، **الرّاوي والنصّ القصصيّ**، (ط2)، القاهرة: دار النّشر للجامعات، ص126
(2) المرجع نفسه، ص101
(3) رحيل الطيار، ص27
(4) المصدر نفسه، ص31

المعلّقة على الجدار المقابل تعني اليوم أمورا مختلفة وتثير بعض المشاعر المضطربة"[1]. كما أنّ استخدام الرّاوي العليم جاء متناسبا مع كون شخصيّة صلاح الحقيقيّة المتكسبة مكشوفة للجميع أمامه ولا تخفى على أحد.

ولأنّ شخصيّة الحاج علي في قصّة "السلة والعنكبوت" لا تريد أن تعترف بالحقائق المتعلّقة بماضيها، وبضعفها الحالي فكان لزاما أن يكون الرّاوي خارجيّا عليما، يسدّ لنا الثغرات التي يولّدها كتمان الشخصية "وفي هذا اليوم بعد أربعين سنة يجد من الوهن في اجتياز طيّات الجبل ما كان يهزأ به من الآخرين"[2].

وفي قصّة "فرج نافذة النهار" كان الرّاوي خارجيّا، واستخدم الكاتب ضمير الغائب، ممّا يتلاءم مع شخصية فرج التي أخرجت من اهتمام النّاس، حتّى وإن كانت قريبة منهم تخشى عليهم الخطر المحدق "النّاس في عتمتهم يتخبّطون، ولا يصلون إلى قرار، وفرج يغطّ في نوم عميق، والصّبح الذي تنفس يقرأ بيان الوادي الحزين، والكل مطرق عابس"[3]. وقد كان استخدام ضمير الغائب متوازنا مع غياب شخصية فرج، الشخصية الرئيسة في القصّة، وغياب وعي النّاس بغياب فرج.

وفي قصّة "حمدة" يتولّى الرّاوي الخارجي سرد قصة حمدة، ويغلب على السّرد ضمير المخاطب "تذوبين في الأرض يا حمدة، وكيسك الطّائر يندسّ في مكان ما من المقبرة وفيه أشياؤك"[4]، فالرّاوي يحاول أن يحقّق لحمدة جزءا من البطولة والقيمة التي لم تنلها في حياتها، لكنّه يعود إلى ضمير المتكلّم "أدنو منك فأقرأ في وجهك المخدّد تواقيع الزّمان بالجوع والإهانة، ويرجف قلبي لمرأى كيسك المبعثر وقدميك الملتويتين"[5]، إنّ الرّاوي يستخدم ضمير المتكلّم على الرّغم من عدم مشاركته في القصّة، ليحمّل نفسه جزءا من مسؤولية ما وقع على حمدة من ظلم، فالمجتمع يشارك في هذا الجريمة بما يحمله من أفكار حول امتهان المرأة وظلمها.

كما احتلّ الرّاوي الخارجي مساحته الخاصّة في قصص أخرى مثل "عناقيد الدّود" وقبضة الرّيح وأبو عيد" حيث تميّزت الشخصيّة الرّئيسة بالسّلبية وعدم الاكتراث فما كان بالإمكان لها تولّي السّرد، كما لم تكن الشخصيّات الثّانويّة حولها مؤثرة مما اضطرّ الكاتب إلى اللجوء إلى هذه الصّورة من الرّاوي لحل الإشكال.

(1) رحيل الطيّار، ص39
(2) ذات الودع، 37
(3) فرج نافذة النهار، ص19
(4) ذات الودع، ص49
(5) المصدر نفسه، ص47

لقد استخدم النّوايسة الرّاوي الخارجي حيث اقتضت الضرورة السّرديّة أن يكون بهذا الشّكل، وقد كان لغيابه دلالات عدّة كشف عنها السّياق والرؤية التي حملتها القصة، ولم يكن هدفه في ذلك السّير على النّهج التّقليديّ في القصّ، وإنّما هو استخدام واع بأهميّته.

وممّا يجدر ذكره أنّ استخدام ضمير الغائب في السّرد، حين يكون الرّاوي خارجيّا، يحمي السّارد من إثم الكذب ويجعله مجرّد حاك يحكي، فهو مجرّد وسيط أدبيّ ينقل للقارئ ما سمعه أو علمه من غيره[1].

2- **الرّاوي الدّاخليّ:** وإذا كان الرّاوي الخارجيّ لا يكشف عن هويّته من خلال الشخصيّات ويفلح بالاندساس من ورائها والتّواري بعيدا عن اصطراعاتها، فإنّ الرّاوي الدّاخليّ هو الذي يندسّ في ثنايا شخصيّاته وراء المواقف التي تقفها[2]. وعندما يكون الرّاوي ممثّلا في الحكي، أي مشاركا في الأحداث فإنّه قد يظهر شاهدًا متتبّعًا لمسار الحكي ينتقل أيضا عبر الأمكنة ولكنّه لا يشارك مع ذلك في الأحداث أو كبطل "شخصية رئيسة في القصة"[3]، وقد لا يكون بطلا فقد يكون مشاركا في الأحداث كشخصية ثانوية.

أ. **الرّاوي الشّاهد:** يلاحظ أنّ الرّاوي في بعض القصص كان شخصيّة شاهدة على حركة الأحداث في الرّواية، وغالبا ما تكون هذه الشخصيّة تراقب الشخصيّات الأخرى والأحداث من نقطة ثابتة كما في قصّة "الشجرة الشيطان" إذ يبدو الرّاوي شخصية في مكان ما مطلّ على بستان أبي أسعد، يراقب من خلالها الشخصيّات وتصرّفاتها ويتدخّل بالتّحليل والتّفسير "أبو أسعد ذاته قصّة طويلة لا تستحقّ تفصيلاته العديدة اهتماما كبيرا، لكنّ أظهر ما فيها سباقه اليوميّ مع الشّمس ليجالس أشجاره ويتحوّل مع ظلالها من جهة إلى أخرى...وبين حين وآخر يتطاول بعنقه لينادي على أحد أحفاده ثمّ يعود إلى طبيعته الأولى، وأبتسم حين أدرك أنّه ما كان يفعل ذلك إلا ليثبت ــ أمام نفسه على الأقل ــ أنّه موجود"[4]. إنّ وجود الرّاوي المراقب أعطى فرصة له لينتقد سلوك الشخصيّات ويبدي رأيه في تصرّفاتها، في حين أنّ الرّاوي الخارجيّ لم يُعط هذه الميزة.

وقد كان الرّاوي في قصّة "صابر" شاهدا، لفتت انتباهه منذ البداية شخصية صابر العامل المصريّ الجنسية وصار يراقبها، حتّى صار عليما بخباياها مع طول المراقبة "الغبار يشكّل مع

---

(1) انظر، مرتاض، عبد الملك، **في نظريّة الرّواية**، ص154

(2) القضاة، محمد(2000)، **التّشكيل الرّوائيّ عند نجيب محفوظ**، (ط1)، عمّان: دار الفارس للنّشر والتّوزيع، ص127،128، نقلا عن مخطوط لعبد الملك مرتاض بعنوان تقنيات السّرد لدى نجيب محفوظ.

(3) لحمداني، حميد، **بنية النصّ السّردي** (من منظور النّقد الأدبيّ)، ص49

(4) رحيل الطّيّار، ص57

شعر صابر وجبهته وصلعته تكوينا جماليا لا يليق به إلا تصدّر أحد المعارض، لوحة سريالية تداخلت فيها أعضاء صابر على نحو جديد، وزادتها غرابة انفعالات صابر التي تقذفها حمم نفسه القلقة"[1]. وقد استطاع الرّاوي أن ينقل لنا تفاصيل القصّة، مبتعدا ليُسمعنا الحوار بين الشخصيّات في بعض الأحيان، ملتزما بأمانة النّقل ومحاولا أن يقلل من سلطته التي لم تخفَ في تحليلاته لشخصية صابر، كما كان العين التي عرّفتنا على شخصيّات القصّة، ووصف المكان، إلا أنّ علمه كان محدودا فقد كان عاجزا عن معرفة مبعث القلق عند الشخصيّات، أو ما الذي ستؤول إليه الأحداث فيما بعد.

أمّا الرّاوي الشّاهد في قصّة "السيّد إسماعيل" فقد كان متنقلا يرصد تحرّكات الشخصية الرئيسة من مكان لآخر" قبل لحظات كنت أمامي، ألاحقك بعيني وأنت تقفز فوق رؤوس النّاس الذين يذرعون الشّاطئ بضجيج عفويّ...وكنتَ إذا مللت ــ لا أدري ــ تقف فجاءة، وتمرّ سريعا بين الطّاولات الخشبيّة في المقهى...وإذا عدت إلى زاويتك مرّة أخرى تقبل تلتهمها التهاما وتشرب الشّاي وكأنّك تستردّ منه دما فقدته"[2]. فالرّاوي يتتبّع شخصيّة إسماعيل متّخذا منها لغزا يحاول فكّ طلاسمه، ولذلك نجده يتدخّل ببعض التعليقات أو التّحليلات، أو يعود بذاكرته إلى الزّمن الماضي محاولا من هذا الرّجوع البحث عن الحقيقة، لنجده في النّهاية يصل إلى الحقيقة "السيّد إسماعيل حوت ضخم تستقرّ في جوفه كلّ المدينة"[3]، لكنّ معرفته ما تزال محدودة ولم يصل إلى الحقيقة الصّافية إلا من خلال زوجة السيّد إسماعيل التي كشفت الخيوط في نهاية القصّة للراوي والقارئ.

وقد غلب ضمير الغائب في الرّاوي الشّاهد على الضّمائر الأخرى، وهذا الضّمير يعطيه القدرة على تمرير ما يشاء من أفكار وآراء دون أن يبدو تدخله صارخا ولا مباشرا[4]. لكنّنا نجده لجأ إلى ضمير المتكلّم والمخاطب في قصّة "السيّد إسماعيل"، إذ قد تكون حاجته إلى استنطاق الشخصيّة الرّئيسة لفكّ لغزها هي ما دفعه إلى استخدام هذا الضّمير، أما استخدامه لضمير المتكلّم فقد كان في أثناء تتبّعه للشخصيّة "قمتُ وتتبّعتُ أثرك من حيث غبت حتّى أصبحتُ وجها لوجه أمام الشّجرة، أعضاؤها تحمل عبء الزّمان وجذرها يحتضن الشّوارع

(1) ذات الودع، ص12
(2) رحيل الطّيّار، ص8
(3) المصدر نفسه، ص11
(4) مرتاض، عبدالملك، **في نظرية الرّواية**، ص153

المجاورة، تلفتُ لعلني أراك"[1] وربما لبّى هذا الضمير حاجته في أن يتلمّس وجوده في أثناء رحلة البحث والمراقبة خوفا من أن يتماهى مع الشخصية ويفقد ذاته.

**الرّاوي المشارك:** يعدّ الرّاوي المشارك أكثر صور الرّاوي حضورا في قصص النّوايسة، إذ غالبا ما تتحدّث الشخصيّة الرّئيسة في السّرد وباستخدام ضمير المتكلّم، كما نرى في قصّة "ذلك الصباح" و"الممرّ" و "قلب أمّي" إذ تقوم فيها الشخصيّة الرّئيسة بوصف حالها، وسرد الأحداث والتّعبير عن أفكارها ومشاعرها. ومن ذلك قولها في قصّة "الممرّ": "سقط قلبي فوق قدمي، تحوّل إلى طبل مثقوب وصرت أركض وراء عيوني هنا وهناك.. المسافة بين الحلم واليقظة لا نهاية لها، زمان لا يعلمه إلا الله.. غاصت قدماي في متاهة لا قرار لها ولا أبعاد.. لساني يرطّب شفتيّ بصورة ملفتة (لافتة) للنّظر"[2]، ومن خلال هذه الشخصيّة نستطيع أن ندرك العالم حولها، الشخصيّات الأخرى، تفاصيل المكان، وحتّى الزّمان "ممرضة جميلة تبتسم في الذّهاب والإيّاب، يفرح القلب لها لكنّها لا تحمل بشرى"[3]. إنّ تلك التّفاصيل التي تنقلها لنا هذه الشخصيّة لا يمكن الوثوق بصحّتها، فنظرتها للزّمان والمكان وحتّى الشخصيّات نابعة من مشاعرها الخاصّة، وقد كانت ترى أنّها وحيدة في هذا العالم، ولا يستطيع أحد ما أن يفهم حقيقة مشاعرها، فنراها تحدّثت بنفسها عن قصّتها.

وفي قصّة "ابتسامة على كفّ الرّيح" نجد أنّ شعور الشخصيّة بالوحدة والغربة هو ما قادها للسّرد بنفسها وعن نفسها "مشدود وثاقي بين كتلتين آدميتين لا مجال للتفاهم معهما"[4]، كما أنّ بطل هذه القصّة يبدأ اكتشاف العالم من حوله للمرّة الأولى، لذلك فهو ينقل ما يراه لنا بنفسه وكما يراه "التفت حولي، لا أرى أحدا في هذه المرحلة من الليل، حملت كيسي وبلعتني الطّريق من جديد.. بدأت أنسى بعضا ممّا كان.. الميناء أمامي عالم جديد يتراقص الأمل فوقه كالموجات المتتالية"[5]، وفي السّرد بضمير المتكلّم إقناع بالمشاعر المنقولة به.

وحين تعتمد القصّة على تيّار الوعي، نجد أنّه لا مفر من أن يكون الرّاوي داخليا ويسرد بضمير المتكلّم كما في قصّة "عناق الكتبيّة" و "الصّمت" و "حبّة تمر". ومن ذلك ما جاء في قصّة "الصّمت": "لماذا نحشر أنفسنا في أنوف أهل الميّت ونجبرهم أن يمدّوا أيديهم ونزرع في عيونهم: عظّم الله أجركم.. ماذا لو أنّ أهل الميّت مدّوا أيديهم ولم يعزّهم أحد، ماذا هم صانعون؟

---

(1) رحيل الطّيّار، ص10
(2) المسافات الظّامئة، ص4
(3) المصدر نفسه، ص6
(4) فرج نافذة النهار، ص11
(5) المصدر نفسه، ص14

هل يتصوّر أحد أنّهم يجرّون ميتهم إلى مقبرة أخرى، ليجدوا من يعزّيهم به؟"[1]، فالشخصيّة تعبّر عن خلجات روحها وأفكارها الخاصّة التي لم تكْشف لأحد.

ولهذا فقد تسلّمت الزّوجة في قصّة "حنّاء القلب" السّرد معبّرة عن مخاوفها وسعيها في الوصول إلى زوجها، ولم يحاول الكاتب أن يسلّم الشخصيّة الثانية وهي صديقتها عملية السّرد، فلم تكن على وعي وإدراك بما يجول في نفس الشخصيّة الرّئيسة "رأسي يتفجّر من الأسئلة، والعبوة كصاحبتها حائطان خشنان أمرّ بينهما، وأنا أترجرج تحت ثقل العبوة حتّى ظننت أنّني سأعدم رقبتي"[2]. ولكنّنا نفاجأ بالسّرد يُقطع ليطلّ علينا في موضع واحد فقط راو خارجيّ "الحبّ الأصيل هو كالشّمس تماما حين تشرق لا يحول بينها وبين محبّيها حجاب، لا الغيوم تثنيها عن طريقها ولا تعاقب الليل والنّهار، هكذا هي القلوب النّظيفة.. ابتسمت وهي تتعمّق في أنوار هذه الحقيقة، وبهمّة عالية تسلم نفسها للشارع، ورفيقتها تلهث خلفها ولا تملك إلا يديها تلوّح بهما كيفما تشاء"[3]. إنّ هذه الوقفة وتغيير الرّاوي هو مساحة ضروريّة لبثّ القوّة في الشخصيّة الرّئيسة وإعطائها فرصة لترتيب أفكارها وتنظيمها بعد أن أرهقها عصف القلق بها، كما أنّ هذا الصّوت الخارجيّ كان نداء ينطق به كلّ محبّ حولها، تتلقفه بروحها وتمضي به في رحلة البحث.

أمّا في قصّة "البحث عن الشعاع الأخير" فإنّ البطل يبحر في أفكاره وذاته، معتمدا على تقنية الحلم، ممّا يجعله الوحيد القادر على إدراك ما يجري فيحدّث عنه. وفي "ويبقى الرّأس" نرى أنّ طريقة تفكير الشخصيّة الرّئيسة تختلف عن طريقة تفكير الجماهير المحيطة بها، ورؤيتها للأمور تمتاز بالتفرّد لذلك نجد السّرد قد جاء على لسانها.

وفي قصّتي "المسافات الظّامئة" و "خرمان" نجد أنّ السّرد قد تولّته الشخصيّة الرّئيسة ولكن بضمير المخاطب. فالشخصيّتان الرّئيستان تعيشان في فراغ ووحدة، لذلك نجدهما سارا على نهج الشّعراء القدامى في أن يتّخذ من نفسه خليلا يحاوره ويبثّ له همّه، ويسرد له قصّته "كتل متحجّرة تلاحقك كالشّهب، نفس كريه تنفثه شقوق كالأفواه، ياه، جبال الشّوك والملح تنتصب أمامك كالحقد. تزحف تركض، تقرب من مقدار باع، هي كلّها الشّيخ جبال الشّوك والملح هي والشّيخ تطوّقك كالحدقة، وأنت واقف كعمود دخان"[4]. إذ يبدو أنّ ألم المصاب المسيطر على الشخصيّة يجعلها عاجزة عن التحدّث بضمير المتكلّم، بل هي بحاجة من يوقظها على مرارة الواقع لتستطيع تقبّله.

---

(1) المسافات الظامئة، ص66
(2) فرج نافذة النّهار، ص37
(3) المصدر نفسه، ص35، 36
(4) المسافات الظّامئة، ص42

إنّ رواية القصّة بضمير المتكلّم يحمّل القصّة الطّابع التّعليميّ، وتسرد فيها للشخصيّة قصّتها التي لم تستطع أن تعيها جيّدا، ولو كانت الشخصيّة لديها القدرة على سرد قصّتها لاستخدمت ضمير المتكلّم[1].

وقد يكون الرّاوي المشارك شخصيّة ثانوية في القصّة، أُعطيت مساحة لتتبّع الأحداث ورسم الشخصيّات، بدرجات علم متفاوتة. ففي "شجر الوقت" و "الحوت" أُعطي الرّاوي علما بالشخصيّة الرّئيسة نتج من علاقة القرب التي تربط الشخصيّتين فقد كانت زوجته، إذ يقول عنها "تبحث في الماء .. تغرقه بعينيها، وقلبها يدقّ بسرعة ودرجة حرارتها آخذة بالارتفاع...لا يهمّ زوجتي أن ترى شيئا من مخلوقات البحر، المهم عندها أن تخلص من هذه السّاعة الرّهيبة، أعرفها جيّدا.. آه كم أشفق عليها وهي منكمشة في زاويتها وتواصل غرز نظراتها بالماء"[2]، لقد امتلك الرّاوي القدرة على التعرّف على كثير ممّا يعتمل داخل صدرها من مشاعر ويجول في رأسها في أفكار مختلفة.

وفي قصّتي "الحافلة" و "دمعة أبي طليب" لم تتمكّن الشخصيّة الرّئيسة من سرد قصّتها، بسبب الألم الذي كان يجبرها على الكتمان، لكنّ الشخصية الثّانوية في كلتا القصّتين تولت الأمر بعد أن شغفت بمراقبتهما، ومحاولة استنطاقها حتّى تبوح بقصّتها وأسرارها "هذه هي المرّة الأولى التي أدخل فيها فرنه، تقودني رغبة جامحة لم أتمكّن منذ سنين، تملأ عيني ثقة غير محدودة، لقد أردت في المرّة الأولى بعثرة مكنونات نفسه فلم أفلح لأنه اعتصم بالصّمت ولازم بيت النّار لا يبارحه"[3]. ونجد السّرد في قصّة أبي طليب في النّهاية يتسلّمه البطل نفسه بعد أن ينجح استنطاق الشخصيّة الثانوية له "كان لنا دار وبستان...أقصد كان لنا غَرْبة دار جميلة أحببتها كثيرا، تظلل واجهتها الجنوبيّة شجرة بلوط ضخمة، كانت عشّا لمئات العصافير..."[4]، إنّ التحوّل في الرّاوي وجعل كلّ منهما يقوم بسرد قصّته وأفكاره، أعطى القصّة الصّدق الذي قد يُفقد فيما لو قامت إحداها بسرد قصّة الأخرى، كما أنّه استطاع أن يحمل مشاعر السّارد ويظهرها بوضوح.

إنّ قدرة الرّاوي المشارك على حصر انتباه القارئ في القصّة، والتدخّل بالتّعليق والتّحليل دون تصديع البناء الخياليّ[5]، هو ما جعل القصّ يتكّئ عليه في كثير من المواضع، كما أنّ المساحة التي يعطيها في حرّيّة الحركة بين الضّمائر، وتحويل الانتباه من ال(أنا) المحيلة على

---

[1] بوتور، ميشيل، **بحوث في الرّواية الجديدة**، ص69
[2] وشم الصّباح، ص42، 44 بتصرّف
[3] المسافات الظّامئة، ص56
[4] المصدر نفسه، ص60
[5] انظر: لحمداني، حميد، **بنية النصّ السّرديّ**، ص49.

الذّات إلى ال(هو) المحيلة على الموضوع[1] يتماشى مع حركة السّرد التي تتحوّل بين الشخصيّات والأحداث.

3- **المزج بين الرّاوي الدّاخليّ والخارجيّ:** نجد أنّ الرّاوي الدّاخليّ في العديد من القصص كان يتنحّى عن سلطة السّرد مفسحا المجال للراوي الخارجيّ ليتولّى ما لم يستطع الأول أن يتولاه والعكس صحيح أيضا، إنّ النصّ الأدبيّ معنيّ بالنّظر إلى العالم، إلى الأشخاص فيه في اختلافهم وتنوّع أصواتهم، كما أنّ الممارسة الأدبيّة تكشف مدى اتّساع المنظور الفضائيّ المتخيّل، فلا يتقوقع القول في الموقع ليكون صوت الفرد المحدود به[2].

ففي قصّة "البرقع والتحدّي" نجد العديد من الثنائيّات المتقابلة تطلّ علينا ابتداء بالعنوان وانتهاء بالرّاوي، فالبرقع وهو من متعلقات المرأة يتنافى مع سماح المجتمع لها بالتحدّي، بل هو يريدها أن تبقى مغطّاة فيه حتّى لا ترى حقوقها. كما ظهرت ثنائية الرّجل والمرأة، والمظهر والجوهر، والبيت الذي يفترض فيه الدفء والطّبيعة التي يفترض فيها القسوة. فلا عجب إذن أن تكتمل هذه الثنائيات بثنائيّة الرّاوي الدّاخليّ والخارجيّ.

فقد بدأ السّرد براو خارجيّ وباستخدام ضمير الغائب "من رآها في ذلك اليوم أكّد أنّ أمرا قد وقع. قذفها الأفق الغربيّ، لفافة سوداء لا ترى إلا عيناها من وراء برقع دير بفلوس وحلى قديمة. عادة سائدة بين أهل المزار أن لا يخترق سوق بلدتهم امرأة أيّا كانت"[3]، وقد استمرّ السّرد بهذه الطّريقة حتّى في تصوير مشاعرها. وقد استطاع الرّاوي الخارجيّ أن ينتقل بسهولة بين آراء النّاس حول سلوك عزيزة، باختلاف الأماكن.

ولم نر السّرد يتحوّل إلى ضمير المتكلّم إلا في جملة واحدة نقلها الرّاوي الخارجيّ على لسانها "قالت عزيزة في نفسها: كم تمنّيت أن أقف بمقربة من هذا الجبل أو أمرّ من بين يديه، أراه من بعيد و أتهيّبه كسلطان عالي الجناب"[4]. وهي الأمنية التي عاشتها واستطاعت تحقيقها في ختام حياتها. إنّ هذه المساحة الضّئيلة للرّاوي الدّاخليّ وضمير المتكلّم جاء متلائما مع الرؤية في القصّة، فأيّ مساحة تلك التي تُعطى للمرأة للتعبير عن حقوقها؟.

ونجد في قصّتي "العقرب" و"القميء" أنّ الرّاوي الدّاخلي والخارجيّ يتبادلان الأدوار بصورة مرتّبة بين المقاطع، فمرّة يسرد البطل قصّته بضمير المتكلّم "كانت الدّائرة تضيق على أخي، الأجساد الأربعة تقذفني خارج الدّائرة، أحاول الوصول إليه لأنقذه من سحل محقق"[5]، ومرّة

(1) انظر: مرتاض، عبدالملك، **في نظرية الرّواية**، ص159
(2) انظر: العيد، يمنى(1986)، **الرّاوي الموقع والشّكل** (دراسة في السّرد الرّوائيّ)، (ط1)، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربيّة، ص32
(3) المسافات الظامئة، ص18
(4) المصدر نفسه، ص30
(5) وشم الصّباح، ص23، 24

الرّاوي الخارجيّ القصّة بضمير الغائب: "وتنظر الكتلتان من علٍ وتصبّان نظراتهما الشّرسة على وجه القميء.. كان يعاود الإغماضة بين كلمة وأخرى"[1]. إنّ الشّخصيتين الرّئيستين في تعيشان في حالة من الصّراع على طول القصّة لا ينتهي إلا في المقطع الأخير منها. إنّ هذا الصّراع يغيّب عنها كثيرا من الحقائق ويحجب عن نظرها العديد من الموجودات، ويجعلها تتنكّر أحيانا للواقع وتعترف به أخرى، فيعرضه الرّاوي الخارجيّ حين يتولّى السّرد.

وتفاجئنا قصّة "وداعا يا دانوب" بإقصاء الشّخصيّة الرّئيسة، وعدم إظهارها إلا من خلال ذاكرة الرّاوي وهو نهر الدانوب الذي كان يرتبط مع شخصيّة إسماعيل بعلاقات وثيقة، فنراه يسرد قصّته معه بضمير المخاطب كما لو كان حاضرا "وأنا مصرّ يا إسماعيل على أنّك مسكون بالبداوة، أرى جمالك وخيمتك "وقراقيع" غنم أهلك وأنت تعزف على شبّابة الرّاعي رحيلك إلى بلاد الشّوق واللذّة"[2]، وهو حضور في الوجدان لا على وجه الحقيقة.

ويتوقف النّهر في بعض المقاطع عن مخاطبة إسماعيل، ليوجّه الكلام للقارئ، ويسرد قصّة إسماعيل بضمير الغائب "جاء كالفاتحين من منبع الشّمس ومعه همّته ولونه وسنين غضّة فأوقد ناره في ليل فيينا، وراح يعدّ على مسبحة العمر سنين الغربة، درس الطبّ وأبدع، وعمل به وأبدع..."[3]، لكنّه يتنحّى تماما عن السّرد في المقطع الأخير من القصّة، ليظهر صوت الرّاوي الخارجيّ "النّهر ــ كعادته ــ يواصل الجريان وإسماعيل تلاحقه سياط العنصريّة في أزقة فيينا، فلا يجد في الخاطر إلا رائحة قريته فيقرّر العودة"[4]. إنّ صوت النّهر لن يسمعه إلا إسماعيل، ذلك الذي كان يفهمه ويتحاور معه حين تضيق الدّنيا عليه، وبرحيله لن يعود بالإمكان فهم لغته، فيصمت النّهر حزنا، ولا يُسمع صوته فيصبح أبكما.

إنّ تعدّد الرّواة في القصّ يعمل على إبراز الجوانب المختلفة للحقيقة، ويكسر حدّة السّلطة التي يحتكرها الرّاوي المفرد المهيمن للنصّ[5]، كما أنّه يعطي الشّخصيّة التي كانت تتولّى السّرد فرصة لأن تلتقط أنفاسها وتعيد ترتيب أوراقها، وتحديدا إن كانت تعيش في صراع مع أفكارها وهو ما كانت تعاني منه معظم شخصيّات النّوايسة.

يلاحظ أنّ مبحث الرّاوي من المباحث المهمّة، التي عادت مع القارئ إلى المباحث الأخرى من زمان ومكان وشخوص، فقد كان ناظما لها مترابطا معها ولا يكتمل رسم الدّلالة إلا بوجوده. وقد تنوّعت صور الرّاوي في أعمال النّوايسة القصصيّة، إذ كان استخدام صورة دون أخرى

---

[1] وشم الصباح، ص24

[2] المصدر نفسه، ص82

[3] المصدر نفسه، ص82

[4] المصدر نفسه، ص83

[5] الكردي، عبدالرّحيم، **الرّاوي والنصّ القصصي**، ص140، وينظر ما كتبه محمّد القواسمة عن التنوّع في استخدام الضّمائر عند الكاتب، القواسمة، محمّد(1994- 1995)، **قراءة نقديّة لمجموعة نايف النّوايسة "خُرمان"، مجلة أفكار**، العدد (119)، ص83

حاجة تقتضيها الرؤية ويطلبها السّرد حتّى تتمّ الحكاية بصورتها التي ظهرت عليها، ويلاحظ أنّ الرّاوي المشارك قد كان أكثر صور الرّاوي حضورا عنده، حتّى عندما كان يمزج بين الدّاخليّ والخارجيّ، فقد كان يعطي شخصيّاته الحريّة للتعبير عمّا يجول في نفسها، ويرسم لنا ما حولها من خلال نظرتها هي، لا كما هي عليه الأشياء على وجه الحقيقة. ولمَ قد يتكبّد عناء الكشف عن الحقيقة؟ إنّ كل ما نراه في هذه الحياة نراه من وجهة نظرنا الخاصّة، لا كما هو على وجه الحقيقة، فالزّمان والمكان وحتى الأشخاص جزء كبير من تشكيلها يقوم على نظرتنا الخاصّة لها.

إنّ كل ما ذكر في باب التّشكيل عند النّوايسة ما هو إلا جزء يسير ممّا تحمله القصص، اكتفت منه المباحث بالأمثلة التي تصوّرت أنّها الأقدر على الدّلالة على الفكرة، فعمليّة الإحصاء والحصر يصعب على صفحات البحث تحمّلها.

كما يُلاحظ أنّ مبحث التّشكيل كان يحيل في معظم المواضع إلى فصل الرّؤى، ويربط بين الفصلين ويؤكّد كل منهما ما جاء في الآخر، وهذا يؤكّد أنّ الفصل بين التشكيل والرّؤية ما هو إلا ضرورة تفرضها حاجة البحث، أمّا حقيقة فإنّ تلازمهما لا يمكن فصله.

# الخاتمـــــــة

بعد ما قُدّم في هذه الدّراسة، فإنّه من الممكن أن نخلص إلى النّتائج الآتية:

. عالج النّوايسة في قصصه عددا من القضايا، فكتب عن المجتمع والقضايا القوميّة والوطن والمرأة، وتوجّه أخيرا إلى الإنسان فكتب عن همومه الخاصّة.

. احتلّت القضايا الاجتماعيّة المساحة الأوسع في الدّراسة والاهتمام عند الكاتب، فالمجتمع هو أوّل ما أثّر فيه وانشغل به وبهمومه.

. تأتي القضايا القوميّة في المرتبة الثّانية عنده، ولا عجب، فالكاتب قد عاش في مرحلة صعبة من مراحل صراع الأمّة من أجل البقاء والحفاظ على هوّيتها، فطغت المفاهيم القوميّة على الوطنيّة عنده.

. عاد النّوايسة إلى الإنسان يكتب عنه ويبحث عن أوجاعه بعد أن قضى مع المجتمع والعالم بقضاياه الشائكة ردحا غير يسير من الزّمن، وكأنّه يريد أن يتبصّر انعكاسات هذه الأوجاع على ذات الإنسان وروحه.

. تختفي أسماء الشّخصيّات في القصص التي عبّرت عن الهموم الإنسانيّة، وكأنّ الكاتب لا يريد لذات الإنسان أن تؤُطّر، بل يريدها بعيدة من كلّ القيود.

. إنّ قضايا المرأة لم تعالج في قصص النّوايسة بإسهاب بل ذُكرت كما ذُكر غيرها من أمراض المجتمع، فالنّوايسة صاحب نظرة شموليّة في كتاباته وقضاياه ولا يرى الهمّ همّا واحدا إنّما هي هموم متشعبّة نال كلّ منها نصيبه من الأخذ والردّ والنقاش.

. لقد كانت الزّوجة هي النّموذج الأبرز الذي عرضه للمرأة، وربما يعود ذلك إلى أنّها كانت الأكثر تأثيرا في حياته وهي التي تبقى وفية بعد أن يأخذ الموت والدّنيا من النّاس من يأخذه.

. في مبحث التّشكيل، بحثت الدّراسة في الزّمان والمكان والشّخصيّات والتّناص والرّاوي، لما لها من أهميّة بالغة في تشييد البناء القصصيّ عند الكاتب.

. حضرت ثنائية الأماكن المغلقة والمفتوحة بوضوح عند النّوايسة، وفي كلّ قسم منها حضرت ثنائية الأماكن العامّة والخاصّة.

. إنّ الأماكن الخاصة في قصص النّوايسة غالبا ما تضعنا في مواجهة مع الذّات، التي نكتشف استلابها وضعفها، فنطلب الهروب إلى النّاس والاختلاط بهم لننسى ونريح أنفسنا من وطأة الحقيقة حين نغرق في وحول التصنّع والمجاملات، ولذلك فهي بمجملها أماكن قاسية وباردة يشكّل الهروب منها غاية.

. الأماكن المفتوحة أكثر حضورا عند النّوايسة، وهي أقدر على منح الشّخصيّات الشّعور بالأمان والسّكينة من الأماكن المغلقة التي تفقد فيها الشخصيّة توازنها وتصيبها بالقلق والتوتّر.

. إنّ الزمان من العناصر المهمّة عند النّوايسة، والتي تلاعب فيها كثيرا بما يخدم الرؤية التي جاءت القصّة منادية بها، فكسر رتابة السّرد المستقيم وصحب القارئ في رحلات مع الماضي وأخرى إلى المستقبل، كما استخدم التقنيات السينمائيّة في التسريع والتبطيء ليضيف للأحداث دلالات جديدة، كما أظهر في كثير من المواضع تعب شخصيّاته من أثر الزّمن وكيف حاولت التّعامل معه.

. يتضافر المكان والزّمان ويرتبطان في قصص النّوايسة، فالأماكن تزداد بعدا حين يخنقنا ثقل الزّمن ويتوقّف عن المضيّ. وتسعى الشخصيّات للهروب من ضيق هذا الزّمان خوفا من أن يؤدّي استسلامها له إلى هلاكها.

. أكثر النّوايسة من تقنية الاسترجاع، واعتمد الاسترجاع عنده بكثرة على تيار الوعي، أما الاستشراف فقد احتلّ مساحة أقل مقارنة مع الاسترجاع، فمحدودية الاستباق أو انعدامه هي صفة لأيّ عمل أدبيّ، لأنّ وجوده بكثرة يتنافى مع التّشويق السّردي ويقتل العمل الأدبيّ قبل اكتماله.

. سيطرت الشخصيّات الثابتة على القصّة عند النّوايسة؛ فهي تمثّل مواقف ثابتة من قضايا المجتمع والقضايا القوميّة، ويخشى النّوايسة دائما على شخصيّاته من الانهيار، لذلك قد ينهي القصة ويخرجها من الصّراع إذا لم تستطع أن تتعامل معه.

. يمكن أن نعزو سبب هذا الثبات في الشخصيّات إلى عدد من الأسباب، منها أنّ الشخصيّة تلجأ إلى الهروب من المكان الذي قد يدفع بها إلى تغيير طريقها، وذلك بالخروج منه أو بالهروب من الواقع بالحلم أو بالفرار من اللاوعي أو تزاحم الأفكار والصّراع الدّاخليّ.

. عرض نايف النّوايسة شخصيّاته عن طريق وصف شّكلها الخارجيّ، أو عن طريق تتبّع أفعالها، أو عن طريق بسط أفكارها المختلفة.

. يلجأ النّوايسة في الغالب إلى الوصف الشّكليّ للشخصيّة ليعكس صورة سلبيّة عنها. أمّا الشخصيّات التي يصوّرها الكاتب من خلال الأفكار، فتعيش في الأعمّ الأغلب صراعا مع نفسها ومع ما حولها، وتحاول الخروج منه، وتفلح في ذلك أو تفشل بحسب قدرتها على تنظيم هذه الأفكار والتّعامل معها بحرفيّة، لكنّ معظم الشخصيّات لا تنجح في التغلّب على صراعاتها مع الأفكار، فهي غالبا ما تكون مشوّشة متداخلة لا تقود إلى مخرج.

. إنّ تتبّع أفعال الشّخصيات يعكس كثيرا من الصّفات التي يمكن استنتاجها عنها، فهي تعكس قلقها وحاجاتها وغاياتها واضطرابها أحيانا، ويمكن القول إنّ الشخصيّات التي صوّرها النّوايسة عن طريق الأفعال هي شخصيّات تدرك غالبا ما الذي تريده، وتعرف الاتّجاه الذي تسير إليه.

. إنّ الشخصيّات والأماكن التي تمتاز بقسوتها يتركها النّوايسة بدون ملامح محدّدة.

. لقد كان للتّناص حضور قويّ واضح في قصص النّوايسة، لم تستطع صّفحات البحث تتبّع مواضعه جميعها لكثرتها، والتي تظهر جانبا غنيّا من ثقافة الكاتب، وتحقّق الثّراء للنصّ ممّا قد يزيد الأمر صعوبة على القارئ العاديّ الذي لا يتمكّن أحيانا من الإلمام بحيثيّات المقاصد والغايات.

. أجرى الكاتب التّناص الشّعبي والدّينيّ على ألسنة شخصيّاته، أمّا التّاريخيّ والأدبيّ فقد نأى بهما عنها، إلا ما كان على لسان الرّاوي الذي كان يتماهى في كثير من الأحيان مع شخصيّة الكاتب.

. نوّع نايف النّوايسة في صور الرّاوي ودرجات حضوره، فكان هناك الرّاوي الدّاخليّ والخارجيّ. واختلفت درجة مشاركة الرّاوي الدّاخليّ فانقسم إلى شاهد ومشارك.

. يعدّ الرّاوي المشارك أكثر صور الرّاوي وضوحا عند النّوايسة، لقدرته على التدخّل في السّرد دون تصديع البناء الخياليّ.

. أخيرا، لم يستطع هذا البحث أن يوفي قصص الكاتب حقّها في الدّراسة والتّحليل، فما زالت فيها العديد من الجوانب التي تستحقّ الكشف والدّراسة والتي تبقى متاحة لأيّ باحث جادّ ليكشف أسرارها.

# ثبت المصادر والمراجع

## المصادر:


- النّوايسة، نايف(1993)، **المسافات الظامئة**، عمان: دار الينابيع للنشر والتوزيع
- النوايسة، نايف (1994)، **خرمان**، عمان: دار الينابيع للنشر والتوزيع
- النوايسة، نايف (2001)، **رحيل الطّيار**، عمّان: منشورات أمانة عمّان
- النوايسة، نايف (2003)، **ذات الودع**، عمّان: أزمنة للنشر والتّوزيع
- النوايسة، نايف (2007)، **وشم الصباح**، منشورات أمانة عمان، عمان: دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع
- النوايسة، نايف(2011)، **فرج نافذة النهار**، طبع بدعم من وزارة الثقافة، عمان: مطبعة السفير


## المراجع:


- إبراهيم، عبدالله(1990)، **المتخيّل السّرديّ**: مقاربات نقديّة في الرؤى والتّناص والدلالة، (ط1)، بيروت: المركز الثّقافي العربيّ
- ابن الأثير، عزّ الدّين علي بن محمّد الجزري (ت 630هــ)، **أسد الغابة في معرفة الصّحابة**، (ط1)، 8 م، (تحقيق وتعليق: علي محمّد معوّض، عادل أحمد عبد الموجود)، بيروت: دار الكتب العلميّة، 1994
- بارت، رولان(1992)، **طرائق تحليل السّرد الأدبيّ**، (ط1)، ترجمة: حسن بحراوي وعبد الحميد عقار وبشير القمري، الرّباط: منشورات اتحاد كتّاب المغرب

- بارت، رولان، (1992)، **لذة النص،** (ط1)، ترجمة: منذر عياشي، دمشق: مركز الإنماء الحضاريّ
- بارت، رولان (1988)، **النّقد البنيويّ للحكاية،** (ط1)، ترجمة: أنطوان أبو زيد، بيروت: منشورات عويدات
- باشلار، جاستون (1980)، **جماليات المكان،** ترجمة غالب هلسا، بغداد: دار الجاحظ للنشر
- بحراوي، حسن (2009)، **بنية الشكل الروائيّ،** (ط2)، الدار البيضاء: المركز الثقافيّ العربيّ
- برنس، جيرالد(2003)، **قاموس السّرديات،** ترجمة سيد إمام، (ط1)، القاهرة: ميريت للنّشر والمعلومات
- البلاذريّ، أحمد بن يحيى (ت 279هـ، 892م)، **جمل من أنساب الأشراف،** (ط1)، 13م، (حققه وقدّم له: سهيل زكار ورياض الزركلي)، بيروت: دار الفكر، 1996
- بوتور، ميشال(1986)، **بحوث في الرّواية الجديدة،** (ط3)، ترجمة فريد أنطونيوس، بيروت: منشورات عويدات
- تودوروف، تزفيتان (2007)، **الأدب في خطر،** (ط1)، ترجمة عبد الكبير الشّرقاوي، الدّار البيضاء: دار توبقال للنّشر
- تودوروف، تزفيتان(1990)، **الشعريّة،** (ط2)، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، المغرب: دار توبقال للنشر
- جمعة، حسين(2001)، **القوس والوتر،** عمان: وزارة الثقافة

- جنيت، جيرار وآخرون(1989)، **نظريّة السّرد من وجهة النّظر إلى التبئير**، (ط1)، ترجمة ناجي مصطفى، الدار البيضاء: دار الخطابي للطباعة والنشر
- جينيت، جيرار(1997)، **خطاب الحكاية: بحث في المنهج**، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلّى، (ط2)، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة
- حجي، شكري(1992)، **مجلة أفكار ودورها في الحركة الأدبية الأردنية (1966 – 1986)**، (ط1)، عمان: منشورات وزارة الثقافة
- حمدان، يوسف(1995)، **أدباء أردنيّون كتبوا للأطفال**، عمّان: دار الينابيع للنّشر والتوزيع
- لحمداني، حميد (1991)، **بنية النّص السّردي من منظور النّقد الأدبيّ**، (ط1)، بيروت: المركز الثقافيّ للطباعة والنّشر والتوزيع
- حمودة، عبدالعزيز (1998)، **المرايا المحدّبة**، من البنيويّة إلى التّفكيك، الكويت: المجلس الوطنيّ للثقافة والفنون والآداب
- الزِّرِكْلي، خير الدّين (1980)، **الأعلام**، (ط5)، بيروت: دار العلم للملايين.
- الزعبي، أحمد(2000)، **التّناص نظريا وتطبيقيا**، (ط2)، عمّان: مؤسسة عمون للنشر والتوزيع
- الزوزني، أبو عبدالله الحسين بن أحمد (ت 486هـ)، **شرح المعلقات السّبع**، (ط2)، (تقديم: عبدالرحمن المصطاوي)، بيروت: دار المعرفة
- زيما، بيير(1991)، **النّقد الاجتماعيّ، نحو علم اجتماع للنصّ الأدبيّ**، (ط1)، ترجمة: عايدة لطفي، القاهرة: دار الفكر للدراسات والنّشر والتّوزيع

- أبو سالم، إيناس (2004)، **اتجاهات القصّة القصيرة في الأردنّ، من خلال الملحق الثّقافي الأسبوعيّ لجريدة الرّأي في التسعينيات**، عمّان: دار الكندي للنشر والتّوزيع
- الشّعلان، سناء(2007)، **السّرد الغرائبيّ والسّرد العجائبيّ في الرّواية والقصّة القصيرة في الأردنّ (1970–2002)**، عمّان: نادي الجسرة الثقافيّ والاجتماعيّ.
- شولز، روبرت (1994)، **السّيمياء والتّأويل**، (ط1)، ترجمة سعيد الغانمي، عمّان: دار الفارس للنّشر والتّوزيع
- ضيف، شوقي (1989)، **تاريخ الأدب العربيّ، العصر الإسلامي**، (ط11)، القاهرة: دار المعارف
- ابن أبي طالب، عليّ (ت40هـ / 661م)، **نهج البلاغة**، (ط1)، (جمعه: العلامة الشّريف الرّضي، شرحه وضبط نصوصه الإمام محمّد عبده)، بيروت: مؤسّسة المعارف،1990
- طه بدر، عبدالمحسن (1984)، **الرؤية والأداة، نجيب محفوظ**، (ط3)، القاهرة: دار المعارف
- عبدالغنيّ، مصطفى، (1994)، **الاتّجاه القوميّ في الرّواية**، الكويت: المجلس الوطنيّ للثقافة والفنون والآداب
- العيد، يمنى(1999)، **تقنيات السّرد الرّوائيّ في ضوء المنهج البنيويّ**، (ط2)، بيروت: الفارابي
- العيد، يمنى(1986)، **الرّاوي الموقع والشّكل (دراسة في السّرد الرّوائيّ)**، (ط1)، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربيّة

- فضل، صلاح(1995)، **شفرات النّصّ: دراسة سيميولوجيّة في شعريّة القصّ والقصيد، (ط3)**، القاهرة: عين للدراسات والبحوث الإنسانيّة والاجتماعيّة
- القاسم، سيزا (1984) ، **بناء الرواية " دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ**"، القاهرة: الهيئة المصريّة العامة للكتاب
- القاسم، سيزا ولوتمان، يوري وآخرون (1988)، **جماليّات المكان**، (ط2)، الدّار البيضاء: عيون المقالات
- القضاة، محمد(2000)، **التّشكيل الرّوائيّ عند نجيب محفوظ**، (ط1)، عمّان: دار الفارس للنّشر والتّوزيع
- قطامي، سمير(1989)، **الحركة الأدبيّة في الأردنّ**، (ط1)، عمان: وزارة الثقافة
- الكردي، عبدالرّحيم (1996)، **الرّاوي والنصّ القصصيّ**، (ط2)، القاهرة: دار النّشر للجامعات
- كريستيفا، جوليا (1997)، **علم النَّص**، (ط2)، ترجمة فريد الزّاهي، مراجعة عبدالجليل ناظم، المغرب: دار توبقال للنشر
- كنعان، شلوميت (1995)، **التخييل القصصيّ: الشّعريّة المعاصرة**، (ط1)، ترجمة: لحسن أحمامة، الدار البيضاء: دار الثّقافة للنّشر والتّوزيع
- مارتن، والاس(1998)، **نظريّات السّرد الحديثة**، ترجمة حياة جاسم محمّد، الإسكندرية: المجلس الأعلى للثقافة
- المجالي، محمّد (2008)، **دراسات في الأدب الأردنيّ المعاصر**، (ط1)، عمّان: دار يافا العلميّة للنّشر والتّوزيع
- مرتاض، عبدالملك(1998)، **في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السّرد**، الكويت: المجلس الوطنيّ للثقافة والفنون والآداب

- مندلاو، أ.أ (1997)، **الزّمن والرّواية**، (ط1)، ترجمة: بكر عبّاس، مراجعة: إحسان عبّاس، بيروت: دار صادر
- المومني، علي(2009)، **الحداثة والتّجريب في القصة القصيرة الأردنيّة**، عمّان: دار اليازوري للنّشر والتّوزيع
- ميويك، دي، سي (1987)، **المفارقة وصفاتها، موسوعة المصطلح النّقديّ**، (ط2)، ترجمة عبدالواحد لؤلؤة، بغداد: دار المأمون للتّرجمة والنّشر
- النّصير، ياسين(1986)، **إشكالية المكان في النّصّ الأدبيّ: دراسات نقدية**، (ط1)، بغداد: دار الشؤون الثّقافيّة العامّة
- النّصير، ياسين (1986)، **الرّواية والمكان**، بغداد: دار الشؤون الثّقافية العامة
- النّوايسة، حكمت (2002)، **المآل، دراسة تأويليّة في نماذج من القصّة القصيرة في الأردنّ**، (ط1)، عمّان: دار أزمنة للنّشر والتّوزيع
- هلال، محمد غنيمي(1997)، **النقد الأدبي الحديث**، القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنّشر والتوزيع
- همفري، روبرت (1984)، ترجمة: محمود الرّبيعي، **تيّار الوعي في الرّواية الحديثة**، القاهرة: مكتبة الشّباب
- ويليك، رينيه (1992)، **نظرية الأدب**، تعريب: عادل سلامة، الرياض: دار المرّيخ للنشر


**الـــدوريّات والصّحف:**


- دودين، رفقة، تمظهر الخطاب الأيدولوجيّ في السّرد في قصّة نهاية كبّوت لنايف النّوايسة، صحيفة الرأي الأردنيّة، عمّان، 2001/6/29، ص7

- الرّواشدة، سامح، إشكالية التّأويل، قراءة في نصّين قصصيين، صحيفة الرّأي الأردنيّة، عمّان، 12/22، 1995، ص16
- الرّواشدة، سامح، دلالات تبطيء السّرد في قصّة "الممرّ" لنايف النّوايسة، صحيفة الرّأي الأردنيّة، الأردنّ، 1997/5/9، ص14
- بو عزّة، محمّد (1995)، جمالية العالم القصصيّ في "المسافات الظّامئة"، **مجلّة الآداب**، العدد (5،6)
- القواسمة، محمّد (1994– 1995)، قراءة نقديّة لمجموعة نايف النّوايسة "خُرمان"، **مجلة أفكار**، العدد (119)
- موسى، إبراهيم نمر(1993)، جماليات التّشكيل الزّماني والمكانيّ لرواية "الحوافّ". **مجلة فصول**، المجلد 12(العدد 2)
- النوايسة، نايف(2013)، الأقحوانة ما تزال بعيدة، **مجلة الجوبة**، العدد 39، المملكة العربيّة السّعوديّة: مؤسّسة عبد الرّحمن السّديري الخيرية (مجلة إلكترونيّة).
- الهروط، علي، المسافات الظّامئة لنايف النّوايسة، إحساس بالفجيعة وتباعد بين الحلم واليقظة، صحيفة الرّأي الأردنيّة، عمّان، 1994/6/29، ص41


**الرّسائل الجامعيّة:**


- الفقراء، خلف (2004)، نايف النّوايسة أديبا، رسالة ماجستير (غير منشورة)، جامعة مؤتة، الكرك، الأردنّ


**اللقاءات والمقابلات:**


- لقاء للباحثة مع الكاتب في منزله في المزار بتاريخ 2013/10/3

- مقابلة تلفزيونية مع قناة الرّافدين الفضائية، أعدّها وقدّمها محمد نصيف، برنامج منتدى الثقافة بتاريخ 2009/10/31


**المواقع الإلكترونية:**


- **www.aladabalarabi.com**
- **www.globalnewscombined.com**
- **www.nayef.nawaiseh.com**
- **www.wikipedia.org**

# VISION AND ARTISTICS IN NAYEF AL NAWAISEH'S STORIES

**By**

**Reem Akram Zighan**

**Supervisor**

**Dr. Mohammad Ahmad AL Qudah, Prof**

## ABSTRACT

Nayef AL Nawaiseh , the author, is considered to be one of the greatest inspirited cultural events . Furthermore, one of the vital echoes in narrative fiction genre. His narratives consisted of various issues and topics obtained from his real world, so he wrote about the society's issues and diseases to the limit he couldn't let it go from him .Also, he established a very important role to the woman .

He is also caught in the flames of nationalism ,to the point it gained him through suffering as it did to every Arabic person and this is never prevented him from calling his home and revealing all what is inside him. Add to this he was attracted to the human core which is inside him in which his worries forced him to leave them for a long time before he recognized them all again.

Alnawaiseh used a lot of narrative techniques in order to convey these connotations. Formation was the second chapter of this study . It searched the space, setting of the story including place and timing techniques such as the flashback, foreword, stretching and slow motion .In addition , it searched in the persona image , stubbornness, growth and the way this image is presented and shown.

This study never ignored the (intertextuality) since it's strongly presented in the text, and finally with the last chapter dealing with the narrator and his potential presence in the different prose fiction. The study concluded in the first chapter to the point that the society's issues took the largest and the longest space in the narrator's concern followed by nationalist issues.

On the other hand, the human concerns and worries are powerfully seen in the last two story collections. Beside to the artistic formation, the study reached that the open places are the clearest and that had the most ability since it included the characters rather than the closed areas…

In time.. The flashback was the clearest used technique, adding to it the past characters for along time.. on the intertextuality side , it recognized that it was applied in a distinctive way which added a depth and richness to the fiction. The narrator, on the other hand, who organized all these elements and re ordered them on the final narrative image, was varied in the images and the participant narrator is mostly used.